# لقد امتلك الفن التشكيلي حضورًا مُدهشًا


## الدكتورة نجاح العطّار

وزيرة الثقافة والإرشاد القومي


هذا هو المعرض السنوي السادس والعشرون للفن التشكيلي في القطر كله، وهو أهمها جميعًا لا بسبب الوفرة المباركة من الفنانين المشتركين فيه، أو الانجازات الفنية الرائعة المتواجدة في رحابه، بل لانه، في مسيرة الفن التشكيلي في قطرنا، عنوان وثبة يتصدرفيها التشكيل الادوات التعبيرية، في استمدادها من الشعب، البيئة، المناخ، القضية، وفي توجهها إلى الناس الذين عنهم، ولهم، كان الابداع متعة ومعرفة، وكان الفن مانح رؤية، وكانت الريشة يراعة لون وضوء وظل، وكانت المساحة والكتلة والدائرة تفجرات أنامل ترتعش وجدًا، إذ هي تمتح من الذات لتصنع لذوات الآخرين سفرًا، قوامه الخط الذي ترتسم به المشاهد والكائنات والرؤى والاساطير، وتتجسم طموحاتهم في لوحات، تقول لهم، وعنهم، وتحمل وجيب قلوبهم، ودفء مشاعرهم ونبل قضاياهم الى الدنيا.

ان اللوحة، المنحوتة، المنمنمة، ليست، في أثرها على الرائي، بأقل نفاذًا من صفحة الكتاب بالنسبة للقارئ، ومن هنا كانت اللوحات والتماثيل والنصب صحائف مفتوحة، نقروها، نتملاها، ننفعل بها، نتفاعل معها، دهرًا فدهرًا، وتظل فيها إضافتها إلى الآتي، لأن فيها السر العظيم الذي في كل ابداع، فهو إلى ازدياد، وما عداه، من كل ثروات الأرض إلى نقصان.

ولا أغالي إذا ملت إلى التأكيد أن الفن التشكيلي في سورية امتلك، في زمن قصير نسبيًّا، حضورًا مدهشًا، فصارت له محليته وعالميته واكتسب هذه العالمية من المحلية، من الاصالة، من التعبير عن انفسنا، أرضنا، وجودنا، وأنشأ في هذا الزمن القصير، لاحقيقته، معلميته، شخصيته وحدها، بل نمّى التذوق الفني عند شعبنا، بأوسع قطاعاته، فصار اقتناء اللوحة أو المنحوتة والتمثال ضرورة حضارية لا ترفًا زخرفيًا، وصارت المعارض التي تقام في المناسبات الوطنية، وعلى اسمها، مظهرًا احتفاليًا تثقيفيًا يحمل الوعي، ويعمق الاحساس بالجمال.

وإذا كان معرضنا السنوي هذا خريفيًّا، قياسًا إلى الفصل، فهو ربيعي قياسًا إلى الجدة والنضارة والروح الانسانية المشبعة بالانتماء الوطني والقومي، المفعمة بعناصر التقدم واستشراف المستقبل الافضل، الغنية بصورها وموضوعاتها وتدرجات ألوانها، وتناغم ما بين الفكرة والأسلوب وبين الطرح الصحيح والتنفيذ الجيد.

وقد اصبح معرضنا السنوي الرئيسي هذا موعدًا فنيًا، يضرب به فنانونا ولا يخلفون، ويتبارون



خلاله في تقديم أفضل ما أنتجوه طوال عام، ليجيء الحصاد في زمن المواسم، حيث تجمع الغلال ويعتصر الكرم ويلتقط الزيتون، ويفتتح الرواق وتزدهر المتاحف وندوات الفكر والفن وتقام أمسيات الشعر والقصة وندوات البحث والنقاش، ونحن في هذا المعرض، نقدم أفضل الثمار، وخيرة العطاءات التي تجسد الحركة التشكيلية تجسيداً صحيحاً، وتعبر عن تجاربها وابتكاراتها ومدارسها المختلفة، ومراحلها المتباينة، من خلال لوحات لعدد كبير من الفنانين، مع وجود عدد كبير آخر من النحاتين الذين قدموا تجارب متميزة.

لقد اثبت الفنان التشكيلي عندنا جدارته، واصبح المعرض السنوي الدائم عاكساً أميناً لتطوره، والمستوى المتقدم لتقنياته، والمضمون المعافى المعبر عن تجذره في تربة الوطن، وتماسه بقضاياه، ولا تنفصل هذه النهضة الفنية التشكيلية التي عرفها قطرنا في السنوات الأخيرة عن حفاوة قائد مسيرتنا الرئيس حافظ الأسد بالفن وأهله، ورعايته لهم، وتكريمهم وتوفير المواد والوسائل والصالات لانتاجهم وعروضهم.

وقد تفضل سيادته، هذا العام، فوضع المعرض تحت رعايته الكريمة، تأكيداً منه على أهمية الفن في بناء الانسان، وتحقيق التنمية، وتطور الثقافة، وتقديراً للفنانين التشكيليين في قطرنا، الذين كانوا دائماً على صلة وثقى بقضيته الكبرى، فعبروا عنها بانجازاتهم وشاركوا في تجسيد مطامح شعبنا وأمتنا في التحرير والتقدم تجسيداً فنيّاً رفيعاً.

إن رعاية هذا المعرض من قبل سيادته، هي تحية للفن وأهله، وتكريم لهما، ومظهر من مظاهر الاهتمام بالأداة الفنية التي تسهم في نشر المعرفة، وتفتيح الوعي، والسفارة لنا عند إخوتنا العرب ولدى العالم، عبر اللوحات والمنحوتات التي حققت نجاحاً كبيراً حيثما انتقلت أو عرضت

تحيّة التقدير والاعتزاز بفنانينا المشاركين في هذا المعرض، والترحيب الحار بهذا الموعد الفني الذي يجيء مهرجاناً للريشة والازميل واللمسة البكر التي بعدها يستوي الخلق ابداعاً نحار في سره.

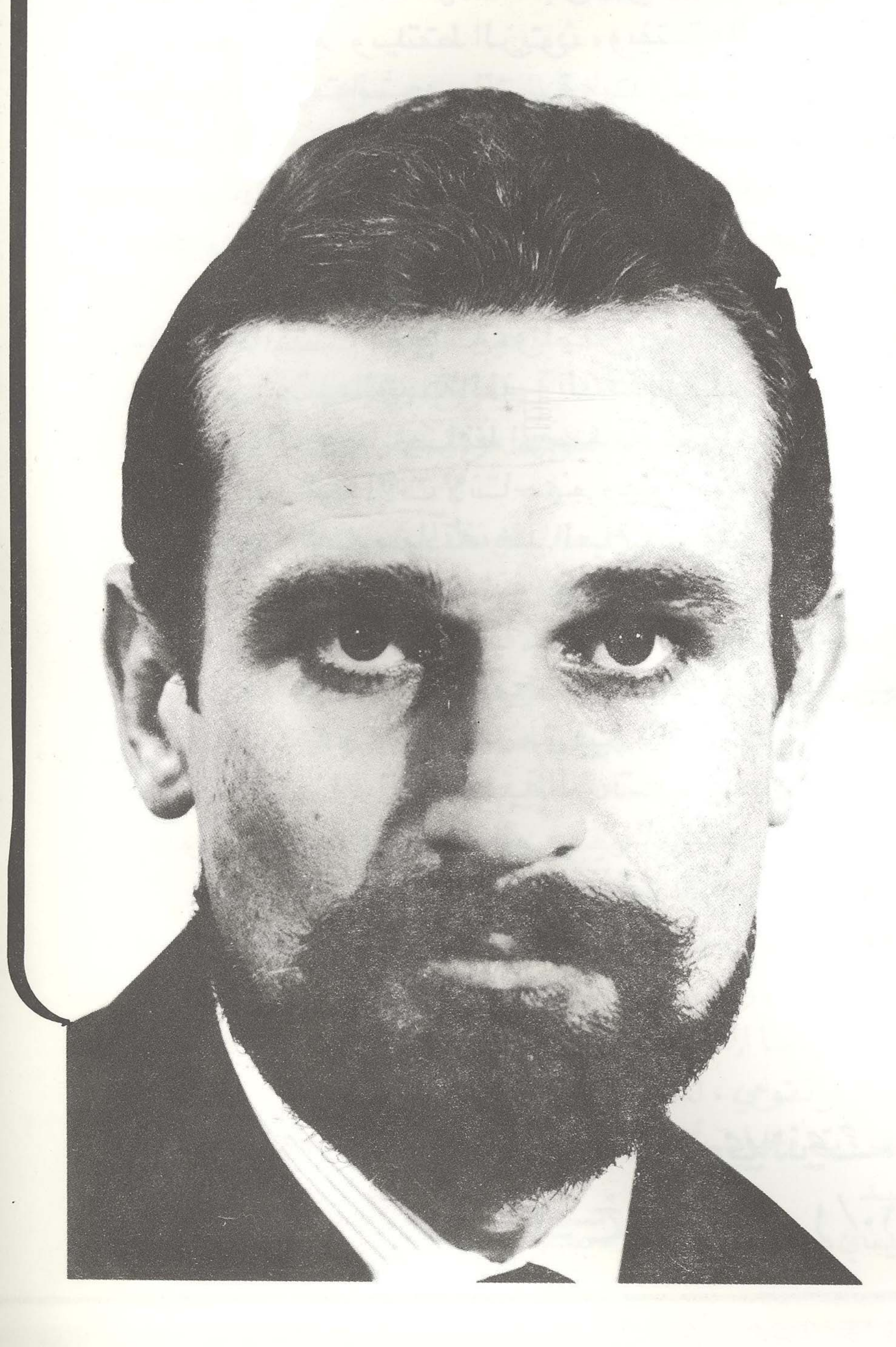
مقدمة دليل المَعرِض السَّنوي الذي نظّم في المتحف الوطني بدمشق بتاريخ من ١/١٠/١٩٨٤ إلى ١٥/١٠/١٩٨٤

(١)

بمناسبة مرور خمس سنوات
على وفاة الفنان الراحل

# لؤي كيّالي
# ١٩٣٤ - ١٩٧٨

طارق الشريف



لم نخسر فنانا كبيرا ، احتل مكانة مرموقة في دنيا التشكيل العربي المعاصر ، حين فقدنا ( لؤي كيالي ) ولكننا خسرنا تجربة غنية بالعطاء ، استطاعت اثبات جدارتها ، لتفرض وجودها على الحركة الفنية .

ولم نفقد علما من أعلام الفن العربي المعاصر فقط ، بل شعرنا بعد مرور خمس سنوات على هذا الحدث بأن فراغا في حركتنا التشكيلية ... لم يستطع أحد أن يملأه ، ومازالت تجربته تمثل خصوصية ... لا يمكن تعويضها ، وان التجارب التي حاولت سد هذا الفراغ ... لم تسقط في التقليد وحده ، بل راوحت في مكانها ، لا تستطيع ان تسد الثغرة التي حدثت بوفاته .

لقد استطاع ( لؤي كيالي ) أن يلمس وترا حساسا في فنه ، وينقل هذا الاحساس الى المشاهد بلغة مقروءة فنيا ، وجمع بين مأساة الوجوه الحزينة ، وبين القدرة على الوصول الى الناس ليحرك عواطفهم ،



لوحة من مرحلة روما

وأحاسيسهم ، ليتعاطفوا مع هؤلاء الافراد ، الذين نراهم في الطريق ، ونحس بانهم يعملون ... والحزن مخيم على وجوههم ... والتعاسة تغلب على نفوسهم.

وهكذا وضعنا وجها لوجه امام ( الحزن الصامت ) الذي لم يتفجر حزنا متحركا الا حين رسم لوحات ( في سبيل القضية ) ليقدم المأساة المؤلمة المتفجرة .

وفي النهاية ... كانت الفاجعة التي ذهب ضحيتها والتي كانت المقدمات كلها ... تؤكد وقوعها ... والتي تكشف عن مدى التطابق بين ما كان يحزن له ، وما كان الاخرون يعانون منه ، فأعطى عبر شخوصه نفسه ، وأعطى عبر نفسه مأساة قضية شعبه .

وطرحت مأساة وفاته الفاجعة ... العديد من القضايا التي تتعلق بظروف حياته ... ومازالت هذه القضايا ... تحتاج الى معالجة متأنية .. حتى تكتمل الصورة أمامنا ، وتأخذ ابعادها كاملة .

وهذا يعني أن دراسة فن ( لؤي كيالي ) بمعزل عن مأساة حياته .. أمر غير ممكن .. لتداخلها مع انتاجه ، وترابطها مع الظروف المختلفة التي عاشها ، وردود الفعل المتنوعة التي عانى منها ، والتي اعطت لفنه طابعا خاصا ، تفاعل مع تكوينه الشخصي ، وما قدمه هذا التكوين لفنه من مقومات ، اتسقت مع مرحلة قلقة مأساوية عاشها ، وعاشتها امته ،واسهمت في التأثير عليه ، وفي خلق المناخ الذي هيأ لمأساته هو .

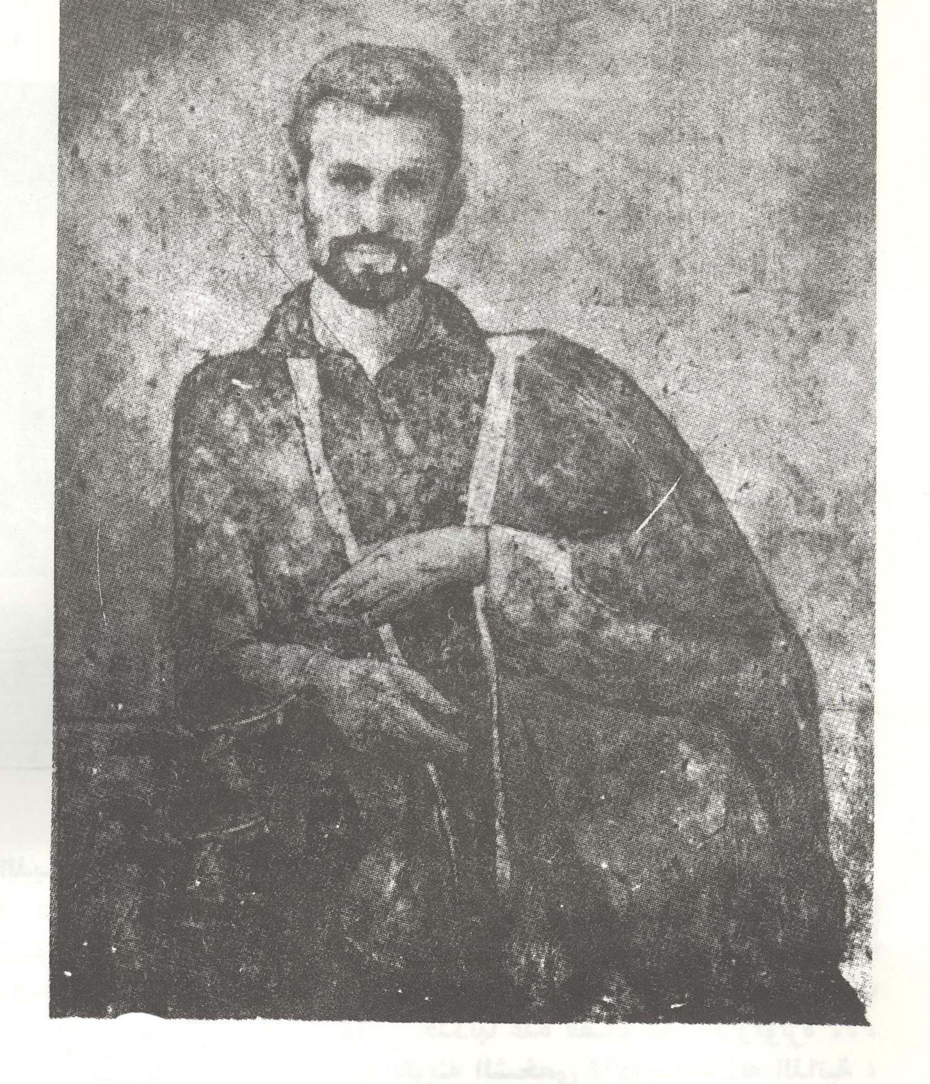
أما من ( الناحية الفنية ) فقد قدم ما هو جديد يتفق مع مرحلة (الحداثة الفنية) التي مرت على الحركة الفنية في القطر العربي السوري ، والتي حمل لواءها عدد من المجددين ، اذ قدم الصياغة الفنية الحديثة ، والاسلوب الخاص الذي يعتمد ( الحداثة ) ، وأفسح المجال للتعبير عن الاعماق الذاتية للمواضيع ، وربطها بعالم خاص داخلي وأكد على أهمية ( الانفعال ) في التعبير الفني ، الذي تجلى في ( الحزن الصامت ) الذي نراه على الوجوه ، التي تقدم أعماق النفوس ، والذي يلامس جانبا ذاتيا في شخصية ( لؤي ) نفسها ، وعالمه الشخصي ، وكانت ( اللوحات الشخصية ) وسيلته الى التعبير ، وابتكر الصيغ الملائمة لهذا التعبير ، والحركات المساعدة له ، وأدخل الفن - عبر ذلك كله - في مرحلة جديدة ، اكتشف فيا أهمية ( الجانب الذاتي ) في التعبير الفني ، وفجر هذا الجانب ودلنا على أهميته ، وسعى لسبره ، واقامة جسر بين ما يعانيه هو .. وما تعيشه شخوصه من مآس ، فدخل الفن في (مرحلة الحداثة ) بمفهومها الذاتي ، الذي أعطى الاهمية للترابط بين الفنان وانتاجه ، بحيث تصبح المعاناة الشخصية النبع الذي يأخذ منه ، وتصبح أعماله الفنية جزءا منه لا يتجزأ ، ويظل على تفاعل مع موضوعاته تفاعلا يجعله يتمزق حين يعاني ، ويقدم هذه المعاناة عبر اللوحات .

وهذا يدل على أن تحليل خصائص تجربته ، وما قدمته ، على ارتباط بالقضايا المتشابكة والمؤثرات المختلفة ، التي عاشها في هذه المرحلة ، والتي تفاعلت معه ، والتي حددتها عدة قضايا هامة ، ومؤثرة ... لعل أهمها تكوينه الشخصي ، واستعداداته الذاتية ، وظروف المرحلة التي رسم فيها ، والعوامل المختلفة التي تفاعلت مع ( موهبته ) في كل مرحلة من المراحل ، واثرت على انتاجه لتجعله يلجأ الى صياغة فنية دون اخرى ، والى طريقة من الطرق الفنية للتعبير .

ولن نستطيع الوصول الى فهم هذه التجربة ، والى تحديد أهم خصائصها الفنية ، ما لم ندرس ذلك ضمن مراحل هذه التجربة ، والتي يمكن أن نحددها بمراحل ثلاث هامة ، تقدم كل مرحلة منها ( وحدة فنية ) لها خصائصها الاساسية ، والتي تجعلها واضحة المعالم ومحددة تشكيليا ، ضمن ( شخصية لؤي كيالي ) المتناسقة .

### المرحلة الاولى
### ١٩٦٠ - ١٩٦٤

عاد الفنان ( لؤي كيالي ) من ( روما ) عام (١٩٦١) ليشارك في المعارض الرسمية ، منذ هذا التاريخ ،



الفنان بريشته ( المعرض الاول )

ولينظم عدة معارض فنية ، وحقق حضورا فنيا منذ البداية ، وفي معرضه الاول بعد عودته ، لما قدمه من تجارب تملك المستوى الفني المتميز ، والاسلوب الخاص ، الذي كان مفاجأة لكل من شاهده ، فحظي بالاهتمام منذ البداية ، وأقبل على مشاهدة أعماله قطاع عريض من الناس ، وعلى اختلاف مستوى تذوقهم .

وقدم ( لؤي ) نفسه ، كرسام بارع ، يملك القدرة على التحكم بالخط ، واستخدامه بمرونة وحيوية ، للتعبير عن موضوعاته ، وهذا الخط هو الذي يحدد الاشكال ، ويقدمها لنا ، واليه يعود الفضل الاول في انجاز اللوحة ، وكل العناصر الاخرى تبدو مساعدة له ، تؤكد عليه وتبرز خصائصه ، وعبقريته ترجع الى هذه القدرة على التعبير بالخط وحده ، وفي كثير من أعماله يتجلى هذا البناء للوحة بالخط ، وحركته الانسيابية التي لا تتقيد بالتفاصيل التشريحية ... من أجل راحة المشاهد ... واحساسه بجمال ما يقدم له .

وقد خضع هذا الاسلوب الى تعديلات كثيرة فيما بعد ، فاختزل منه كل ما هو فائض عنه ، حتى اصبح يلتقط الحركة ، ويعبر عن الملامح والشبه .. دون أي نشاز أو تكلف ، ويعكس الرغبة الكامنة عند ( لؤي ) لتقديم ما هو جميل معبر عن الاعماق ، ومتناسق يؤكد على الحركة الداخلية العميقة .

ولجأ الى ملمس السطح الموحد الخشن ، الذي تأثر فيه بالرسوم الجدارية ( الافريسك ) وأعطاه عبر عجينة لونية دسمة ، بوحدة في أكثر الاحيان ، معبرة في تدرجاتها عن النغم الذي يريد اعطاءه ، وعن

( الجمال ) الذي يكشف عن ( الانفعال ) الذي يرغب فيه ، وساعده الملمس على ابراز الخط ، وتحرك فيه بحيوية فأصبحت اللوحة سطحا ملونا ، مستويا كجدار قديم رسم عليه بالخط ، وحدد الشكل باختزال وحيوية .

وتدرجت اعماله من الصيغة الاقرب للواقعية التقليدية ، حتى وصلت الى الصيغة الخاصة التي أعطت للخط حيويته ، وللشكل اختزاله ، وللوحة جمالها ، وشاعريتها ، تاركا التفاصيل ، والقيود الشكلية ، محققا مفهوما خاصا فنيا ، على علاقة بالجوانب الجمالية التي يريد ابرازها ، وبالعوالم الداخلية التي يريد التعبير عنها .

وهكذا نرى لوحته ( لحن ) ، التي ترجع لعام ( ١٩٦١ ) ، تقدم لنا ما هو واقعي دقيق ، من الالات الموسيقية التي تعزف اللحن وتختلف عن لوحاته الاخرى التي رسمت بعدها ، مثل لوحة ( انسجام ) أو ( ماريا ) أو ( من وحي البندقية ) ، والتي نرى فيها ما هو أكثر خصوصية ، وكذلك تختلف لوحته ( تكية السلطان سليم ) التي رسمت في نفس الفترة عن لوحة ( الطبيعة الصامتة ) أو لوحته ( الى الحقل ) المرسومتان بعدها ، في مقدار التحوير الذي لجأ اليه ، وعبر به عن مفهومه الفني الخاص .

لقد عبرت اللوحات الاولى عن البداية ، التي تعكس مرحلة تكون اسلوبه الخاص ، وتقدم خصائص هذه المرحلة ، والتي بدأت تعطي الرؤية الشخصية ، والتي اعتمدت على مفهوم خاص ، هو مزيج من التعبير بالخط باختزال وشاعرية في اقصى اشكالها تأثير ، وعوالما ذاتية داخلية ، تجد لنفسها متنفسا عبر الشكل واللون والحركة .

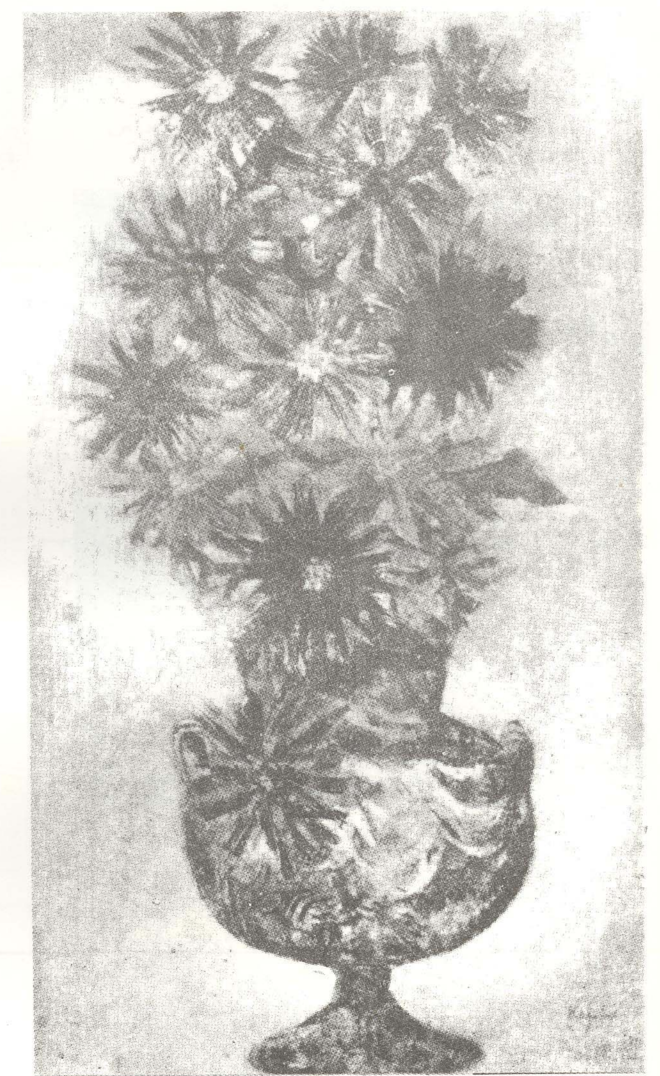
لقد قدم لنا مدينة ( البندقية ) حين رسمها ، على بحر ازرق من المساحة اللونية الجدارية ، الهندسية والمتحركة ، واعطى لعمائرها الخطوط الهندسية والاشكال المتطاولة ، وأضاف اليها النوافذ المختلفة ، التي اعطت الايقاع الموسيقي ، واعطى للعمائر تناغما عبر الحركة والتباين ، واضاف الجسور التي تصل بين العمائر ليربط بينها ، ويعطي للخطوط استمرارية لانهائية ، واسهمت أعمدة النور المتراقصة على السطح الازرق في التأكيد على غنائية اللوحة وشاعريتها ، وساعدها ( قمر ) في الاعلى ، و ( مركب ) في المقدمة .

وهكذا لا نرى المشهد الواقعي للمدينة ، ولا التفاصيل بقدر ما نرى المساحات والخطوط وملمس السطح ، والحركة اللانهائية ، والتدرجات الضوئية واللونية ، ونحس بأنه يريد مفهوما للفن مختلفا عن الاسلوب التسجيلي .

**وقد تجلت قدرات ( لؤي ) وبراعته في ( اللوحات**



لوحة من مرحلة (روما)



إناء وزهور

**الشخصية ) ، التي رسمها في البداية ، وتوصل الى مفهومه الخاص عن هذا الفن ، والذي يبدو ملائما لطبيعته ، ومساعدا له على تحقيق التعبير الذي يريده وتوصل في لوحته ( ماريا ) التي رسمها عام ( ١٩٦١ ) الى تقديم الشاعرية والتعبير الذاتي ، وقدم البداية لاسلوب خاص ، اعطى ( لؤي ) فيه أفضل تجاربه ، واكثرها عمقا ، مما جعله فنان ( الوجوه الشخصية ) في المرحلة القريبة التي تلت ذلك .**

لقد رسم الفتاة ـ ماريا ـ جالسة على المقعد بهدوء ، وقدم عبر الوجه الذي نراه حزينا ، مايكشف قدرته على النفاذ الى أعماق النفس البشرية ، وتقديمها عبر ( العينين ) لتصبحا مفتاح الشخصية ، والطريق التي تقودنا الى أعماقها ، وعبرت حركتا اليدين عن جانب اخر يوصلنا اليها ، لالتقاط الاعماق ، كما يفعل الممثل حين يؤدي بيديه حركات ايمائية معبرة ، وجعلنا نشعر بأن الغاية هي تعميق التعبير ، والوصول الى الجانب الذاتي ، والدخول الى العالم الداخلي ، وليس الوقوف أمام المظاهر الخارجية ، لان الفن يكمن في هذا الموقف الذي يضيف الفنان فيه الى الشبه والدقة ، ما هو خاص ، وعميق ، ويضعنا امام سر معين من أسرار النفس البشرية .

وقدم ( الصمت الحزين ) الذي يخفي أدق الاسرار عبر الشكل كله ، والذي يضع المشاهد في حيرة من امره حين يكتشف في الوجه الجميل الظاهر الكثير من الخفايا المستترة ، التي تدلنا على اشياء عميقة ، نسعى لاكتشافها ، ونفكر فيها ، وقد نخفق في استنباط كل اسرارها .

ونطل على شخصية ( لؤي كيالي ) ، من خلال هذه التجربة ، التي نراها دوما تفضل التعبير عن انفعال ما ، عن طريق العيون ، والاصابع ، والوضعيات المختلفة للاشخاص ، وقد برز لنا ( الحزن ) واضحا في تجاربه الاولى ، وهذا يعني أن في أعماق كل وجه يرسمه مأساة من نوع ما ، واختفت الاحزان خلف الشكل المتوازن فنحن أمام المأساة الخرساء ـ ان صح التعبير ـ التي لا يريد تفجيرها بل يضبطها الهدوء الظاهر ، الخط المحكم المحدد للشكل الذي يكشف بالحركة عن عالم داخلي ، يحرك الخط ويفاعله مع الانفعالات التي يعطيها للشخوص ، والشكل المتوازن لتماسك الجلسة ، واستقرارها ، ولهذا تبدو الانفعالات الهادرة في الاعماق كالطاقة المكبوتة خلف سد من السدود ، ولا تدل عليها الا النظرة واليد ، كما تكبت الانا عالم اللاشعور وتمنعه ، ولا تكشف عنه الا الاحلام أو زلات اللسان .

وحملت لوحاته الاخرى نفس الدلالات ، وعبرت عن نفس الاهداف ، وقدمت لنا ( لؤي كيالي ) في

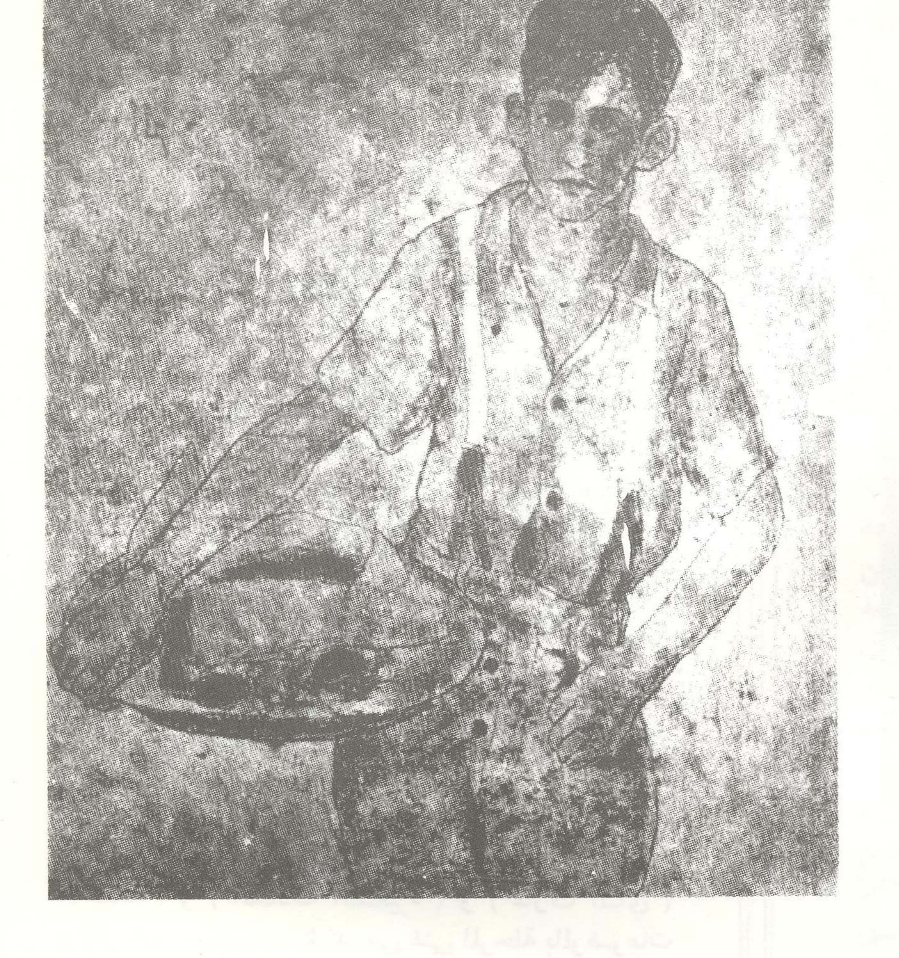


لوحة من فترة الدراسة في ( روما )



من وحي دمشق

مرحلته الاولى ، ولعل لوحته ( انسجام ) من أهمها ، وفيها رسم طفلين يعزفان الناي ، وظهر امامهما خاروفان انسجما معهما في العزف ، فالموضوع بسيط ، والتأليف



البائع الصغير

يتميز بالحيوية ، التي اسهمت كل عناصر العمل في تقديمها ، فهو يلجأ الى التحوير والتعديل والاختزال ليؤكد عليها ، فالطفل قد رسم عبر حركة خط لين مبالغ في تحويره ليشكل ظهر هذا الطفل ، وذلك ليعطي الشكل جمالا يرده الى شكل هندسي ، ويقدم لنا الحركة التي وصلت الى حدود لا تتفق مع المفاهيم التشريحية التقليدية ، لكي يؤكد على الانسجام ، والايقاع المطلوب ، وتؤدي هذه الحركة دورا جماليا في التعبير ، قد لا يتفق مع المفاهيم المعروفة دراسيا ، ولكنها تحقق الهدف الذي يريد ، وتقدم صيغة فنية جمالية مرضية للعين ، وتنسجم مع عناصر اللوحة الاخرى .

ولجأ الى التكرار مع التباين الضئيل ، ونرى ذلك في الرأسين المتجاورين ، والنايين ، واليدين ، والرجلين والقدمين ، ورأسي الخاروفين ، وارجلهما ، وحرك التكوين عن طريق الايقاع الذي نحسه في حركة العناصر ، وفي تحوير الخاروفين ، واستمرارية الخط المحدد للاشكال ، وتقابل بين الحركات التي تكمل بعضها ، وتقدم التكوين المغلق .

ووضعنا أمام تأليف من عناصر مختلفة ، تقدم لنا خصائص اسلوبه كلها ، وبحثه عن جمالية الموضوع الذي يقدمه الخط المعبر ، والحزن الصامت الذي تقدمه لنا الوجوه ، والموسيقى الحزينة التي تعكس انفعالا هادئا شاعريا ، والتعبير عن اعماق الموضوع ، ومضمونه الحقيقي ، الشاعري ـ الموسيقي ، وعن التحوير الذي قدمه لاعطاء الحداثة الفنية التي تؤكد على الجوانب الذاتية والعاطفية ، التي عبر عنها عن طريق تشكيلي ، وباستخدام الخط واللون والحركة بصياغة خاصة ، وبعيدا عن الصياغات التقليدية لما هو عاطفي وذاتي .

**وينطبق هذا على اعماله الاخرى التي قدمها ، في هذه المرحلة ، على اختلاف موضوعاتها ، مثل لوحته عن ( حلاق القرية ) التي عالجت موضوعا شعبيا بروح شاعرية ، فالحلاق يؤدي مهمته على قارعة الطريق ، ويقوم بعمله على الرصيف ، وهو يضيف الى ما سبق ان تحدثنا عنه شيئا جديدا ، انه ( الموضوع ) الذي التقطه من الحياة اليومية ، والموضوع الذي يتمتع بأهمية كبيرة ، والذي برع ( لؤي ) في تقديمه في لوحاته ، حتى أصبح من أهم خصائص اسلوبه ، فهو قادر على**

اكتشاف الموضوعات المشوقة ، التي تجد صدى لها عند الناس براعة المصورين الفوتوغرافيين الشهيرين الذين يتجولون بحثا عن حادثة غريبة أو مشوقة يقدمونها في اعمالهم .

وقد خضعت تجربته الى عدة تحولات هامة في هذه المرحلة نتيجة لبحثه عن ( موضوعات ) جديدة ، ولما قدمه لنا عبر هذه الموضوعات من مفاهيم ، بحيث نستطيع القول بأن هذه المرحلة تتميز بما حفلت به من موضوعات ، اكتشفها ، وقدمها عبر اسلوبه ، مع بعض تعديلات ملائمة لها ، لتحقق الغاية التي يريد .

فقد اكتشف ( معلولا ) ، ورسمها لاول مرة ، واعطى هذه البلدة بأسلوب خاص ، ولون موحد ، واضاف اليها بعض تحويرات ليعبر عن جمالية خاصة ، وعاد ليرسم ( معلولا ) مرات ومرات ،واكتشف في القرية الجبلية سحرا خاصا ملائما لموضوعاته وكانت ( معلولا ) احدى الموضوعات الرئيسية في معرضه الذي نظمه في ايطاليا عام ( ١٩٦٢ ) .

ولجأ الى طريقة جديدة دمج فيها بين الموضوعات التي التقطها من الحياة اليومية بمعلولا كخلفية للوحته، واستخدم هذا الاسلوب في لوحات من أهمها ( مرحبا ايها الحزن ) .. وتنوعت موضوعات الحياة اليومية وازدادت اهمية في نفس الفترة مثل لوحاته ( ماسح الاحذية ) و ( الخادمة الصغيرة ) و ( عازف الناي ) و (الرباب) ،وجميعها تؤكد على غنى المرحلة بالموضوعات المختلفة ، وعلى قدرته على تقديمها بجمالية خاصة ، وبسحر معين ، والتعبير عن كل الموضوعات الممكنة بأسلوبه المعروف .

وقد اضاف الى هذه الموضوعات ، عدة تجارب فنية هامة ، حين زار جزيرة ( ارواد ) الساحلية ، ورسم فيها ( الصيادين ) و ( شباك الصيد ) و ( القوارب ) والمدينة الجميلة خلف المشاهد المنتزعة من الحياة في الجزيرة ، وما فيها من أزقة وحارات ، وبيوت .

كما الح على ( الزهور ) التي رسمها في البداية كطبيعة صامتة ، وقدم شتى أنواعها ، ولجأ الى اجراء تحويرات مختلفة لتعكس ما يريد ، وتقدم لنا حسب انواعها ما يتلاءم فنيا مع فكرة يريد التعبير عنها ، أو انفعال معين تقدمه الازهار له ، وتوصل الى نفس اهداف اسلوبه في هذه المرحلة .

ولكن ( لؤي ) لم يحقق في هذه الموضوعات ما حققه في رسم الوجوه الشخصية ، اذ بلغ فيها الاوج، وذلك لانه استطاع ان يستأثر باهتمام الناس ، وحبهم، ولهذا رسم العديد من الوجوه ، وقدم عبر هذه الوجوه التجارب الهامة التي تمثل خيرة اعماله ، حتى اصبح افضل من رسم هذه الموضوعات ، وهكذا نظم معرضا





عيون حزينة



ماريا

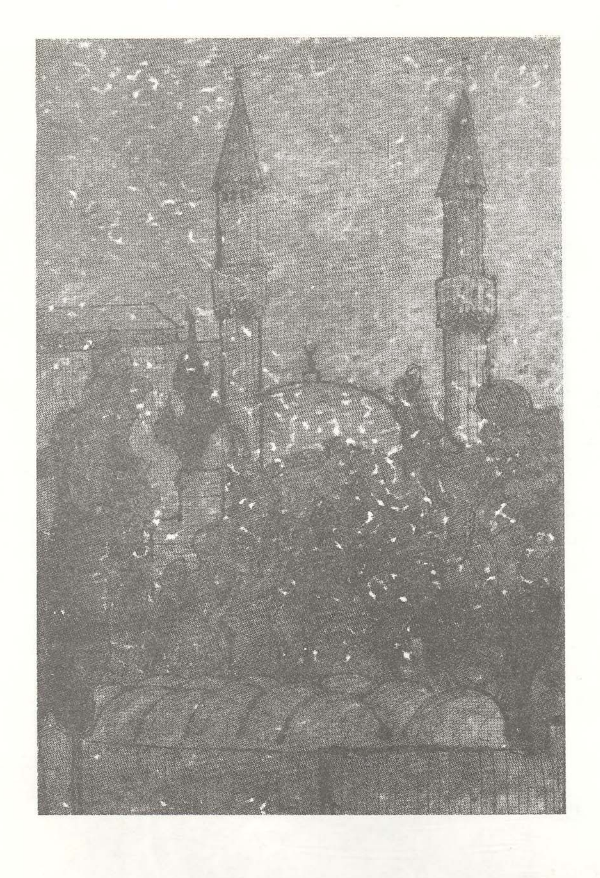
كاملا للوحات الوجوه في صالة الفن الحديث العالمي في عام ( ١٩٦٢ ) ، ضم تجاربه في هذا المجال ، وعبر عن مرحلة فنية استأثرت لوحات الوجوه فيها باهتمام المشاهدين .

وان تجربة ( الوجوه الشخصية ) التي قدمها لنا ... هامة جدا لانها تمثل جزءا كبيرا من انتاجه في المرحلة الاولى ، وهي لا تختلف في اهدافها عن تجاربه الاخرى ، وان اختلفت في التفاصيل الضرورية لهذا النوع من الفن ، فقد قدم لنا الوجه الذي يشابه النموذج المرسوم عنه ، واضاف اليه جمالا خاصا ، هو نتيجة لتحوير أجراه في الخطوط واختزال التفاصيل التي لا تبدو له ضرورية .

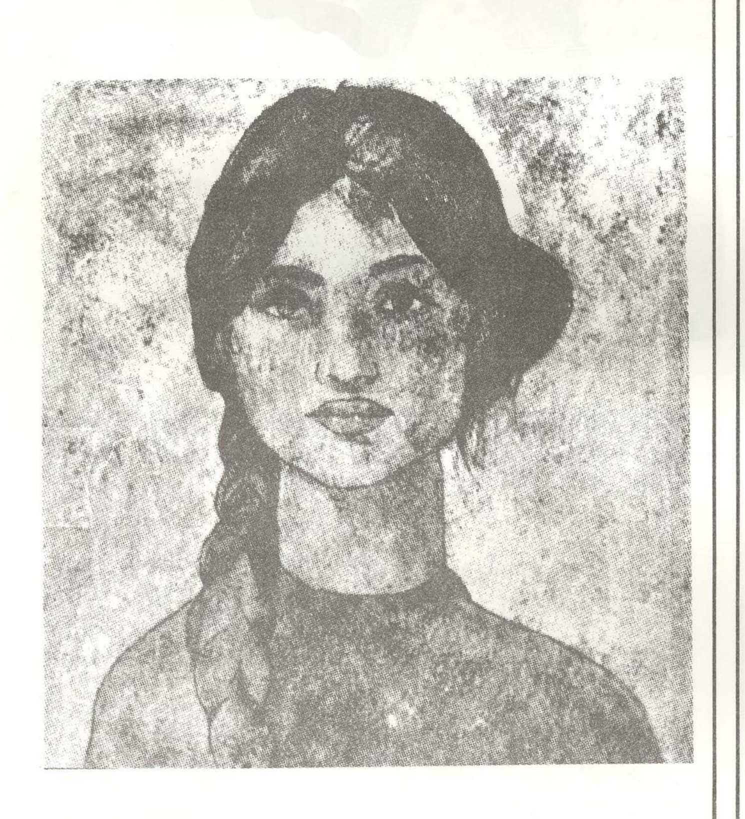
واستعان بلوحات طولانية في مساحتها ، ساعدته على تقديم الشكل الانساني المرسوم ، فامتلأت اللوحة بالشكل المستطيل الطولاني ، وبدون فراغات تزيد من اشكالات التكوين ، واولى العيون والايدي كل اهتمامه ليعبر من خلالها ، واضاف بعض العناصر الاخرى المساعدة على التعبير ، مثل الحيوانات الاليفة ، والازهار والرسائل والكتب والطيور ، قدم الحزن الصامت والانفعالات الهادئة في كل الاعمال .

واغرق في التنميق بعد ذلك ، واعتنى بالاشكال ، وبما تحمله من اشياء ، لتساعده على التعبير عن العواطف والانفعالات المستترة ، فأضاف فيها ما هو جديد على بقية تجاربه ، وما يساعده على تحقيق الهدف من اللوحة ، وهو ارضاء الاشخاص الذين رسمهم ، والتعبير عن اهدافه الخاصة ، وكسب المتذوقين الذين احبوا اعماله ، وتحقيق توازن دقيق بين جميع هؤلاء ... وافلح في هذا تماما .

واتفقت تجاربه كلها ، في الاهداف التي حققتها ، وعبرت عن ( مضمون ) واحد ، وعكست انفعالا جماليا خاصا ، ومفهوما فنيا موحدا ، يجعلنا نعرف التجربة الاولى للؤي كيالي حين نشاهد احدى اللوحات ، وندرك تاريخها حين نراها ، وهذا يكشف عن وحدة الاسلوب ضمن المرحلة ، باستثناء تجربة فنية واحدة رسمها عام ( ١٩٦٢ ) ، وهي لوحة ( الثكالى الثلاثة ) ، والتي قدم فيها ماهو مختلف عن تجارب المرحلة كلها، فقد رسم موضوعا مأساويا مباشرا ، رسم بأسلوب مغاير لما هو مألوف عنه في المرحلة ، وعبر عن مفهوم جمالي مختلف ، وذلك لانه اعطى الجانب التعبيري الاهمية الاولى على حساب الجانب الجمالي ، ففجر الاعماق المأساوية ، التي كانت مستترة خلف ظاهر من الهدوء ، ووجدنا انفسنا ... امام العالم المأساوي الاسود ، والمبالغة في التعبير عن المأساة ، وعن الحزن، واعطاء الانفعال في اقصى حالاته توترا ، وانهار ما كان شاعريا جميلا ، امام ماهو عنيف ، وبشع يهز المشاهد.



التكية السليمانية



عيون خضر

وهكذا دخلت تجربة ( لؤي ) في مرحلة جديدة وهامة ، حين تحولت موضوعاته وصياغته لتقف مع الموضوعات الجديدة ، وقدم الحلول المستقاة منها .

## المرحلة الثانية
## ١٩٦٥ – ١٩٦٨

لقد خضعت تجربة ( لؤي كيالي ) لتبدل هام عام ( ١٩٦٥ ) ، ومفاجيء لكثيرين ممن عرفوه ، واعتادوا على تجاربه الاولى ، لكن هذا التبدل لم يكن مفاجئا او غريبا كليا عليه ، ولا مستغربا لمن تابعوا تجربته الفنية منذ البداية ، وادركوا ان مرحلته الاولى تحمل بذور التبديل ، وما يختفي في الاعماق من انفعالات قد يتاح لها ان تبرز على السطح هادرة ومبدلة ، اذا افسح لها المجال لكي تبرز .

وقد شمل التبديل كل الموضوعات التي عالجها ، والاهداف التي سعى لتحقيقها ، فأصبحت تجربته كما لو انها مغايرة تماما لما عرف عنه من الصيغ الفنية، والموضوعات المألوفة ، وقدمت لنا مضمونا جديدا .

وقد أثارت هذه التجارب الجديدة ، العديد من التساؤلات ، لانها اظهرت ( لؤي )في ثوب جديد مختلف، يناقض ما عرف عنه ، وكأنه دخل مغامرة جديدة مليئة بالمصاعب ، بعد ان وصل الى ما يشبه الاستقرار الفني .

ولا يمكن للفنان ان يلجأ الى تبديل أسلوبه المألوف ، مالم يملك الدوافع التي تدفعه الى ذلك التبديل ، والمحرضات التي تجعله يبدل ، والقناعات التي تتكون لديه ، بأن ما قدمه لم يكن هو الهدف الذي يسعى له ، ولهذا لابد من تعديل على المسيرة الفنية حتى تتوافق مع غاية ، أو أنه قد حقق هدفا وقد تجلت له الاهداف الابعد .

وحتى ندرك اهمية التبديل الذي لجأ اليه ( لؤي كيالي ) ، يمكننا القول بأنه توصل الى نضج في التجربة، والى المستوى الفني الذي يحلم بتحقيقه أي فنان في البداية ، وقد كسب جمهورا كبيرا واسعا ومتنوعا ، وعددا كبيرا من المشترين لاعماله ، والراغبين في رسم لوحة شخصية لهم ، ونال الشهرة التي يطمح اليها كل فنان ، وهكذا اصبحت عملية التبديل شاقة لان عليه ان يقنع هؤلاء جميعا بصواب ما اقدم عليه .

وهكذا بدأ ( لؤي كيالي ) مرحلته الجديدة ، التي تخلى فيها عن كل هذه المكاسب التي حققها ، ليبحث عن هدف جديد ، وموضوعات جديدة ، وغايات مختلفة عما الفه جمهوره ؟

لهذا كانت خطواته الجريئة مجال حوار ونقاش طويلين ، ومحور تساؤلات عديدة تركزت حول الامور



لحن

وهذا يدل على ان ( لؤي ) قد أثارته حادثة فاجعة فجعلته يرسم ( الثكالى الثلاثة ) ، ويندفع في رسمه لانفعالاتهن ، مما يؤكد مدى تفاعله مع الاحداث المؤثرة وعن الانفعالات المتوترة الكامنة فيه التي تدفقت على الورق .

وسوف ننتظر عدة سنوات حتى نرى ( لؤيا ) يتخلى عن الهدوء الظاهر الذي يخفي التوتر الهادر ، ويترك الجمال والتنميق .. الى البشاعة والتعبير الانفعالي .

الانسجام

التالية :

ـ لماذا هذا التحول الذي لجأ اليه ، وماهي مبرراته ، وكيف يمكننا تفسير ما اقدم عليه ضمن مسيرته الفنية ، وماهي الامور التي ادخل التعديل عليها في تجربته ، والنقاط التي لم تعدل ، وما اهمية هذا كله على شخصية ( لؤي كيالي ) التي عانت ازمة بعد ذلك ، لترابط هذه القضايا مع بعضها وتفاعلها جميعاً.

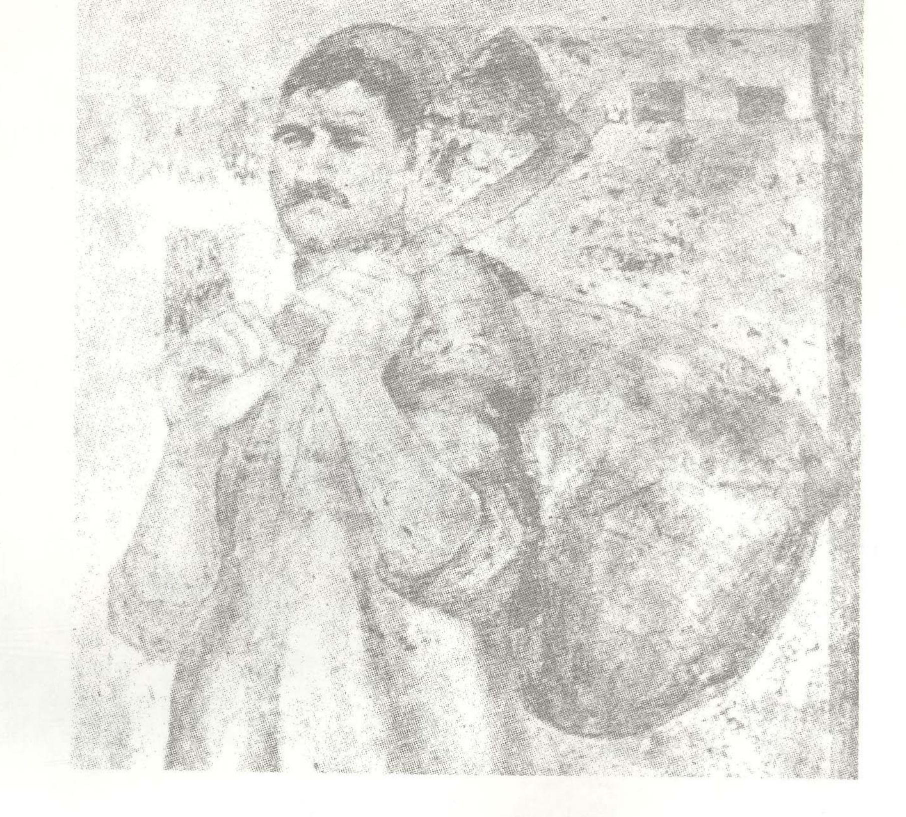
وحتى نستطيع الاجابة ، لا بد لنا من ان نؤكد على العلاقة العميقة التي ربطت بين هذه التحولات وبين الواقع السياسي والاجتماعي ، وبين المرحلة التي كانت تمر على الامة العربية ، وما حفلت به من احداث وما مرت به من ازمات ، وما تمخضت عنه تلك الفترة من مد قومي ووطني ، وما تبع هذا المد من انحسار وازمة تجلت في نكسة حزيران ( ١٩٦٧ ) .

كما اننا لا نستطيع ان نعزل هذا كله عن التكوين الشخصي للفنان ، والذي عرف عنه بأنه حساس للغاية ، ويتأثر بالاحداث بل ينفعل بها ، وقد كان قادراً على هذا في المرحلة الاولى من انتاجه لكن الانفعالات اصبحت اقوى من قدرته على ضبطها فانهار تحت وطأتها .



وحتى نستطيع تحليل الازمة ، وما خلفته من تأثير على ( لؤي كيالي ) لابد لنا من العودة الى عام ( ١٩٦٥ ) ، لنحلل التجربة الفنية في هذه المرحلة ، وما طرأ من تعديل عليها ، وندرس ردود الفعل المختلفة والتي واجهته وما تبعها من انتاج فني ، وما ادخله من تغييرات في اسلوبه وموضوعاته ، حتى نهاية المرحلة التي انتهت بالصدمة العصبية ، التي قادته الى المصح النفسي ، وما رافق ذلك من ظروف مساعدة ادت الى هذا الوضع المأساوي .

لقد بدأت المرحلة الجديدة عام ( ١٩٦٥ ) ، حين رسم لوحة [ ثم ماذا ] ، والتي تمثل بداية المرحلة ، وهي اللوحة الهامة التي بدأت التعديلات بها ، ولهذا لابد من دراستها ومقارنتها بأعماله السابقة حتى ندرك



الى الحقل



ماسح الاحذية

العلاقات التي تربطها بالمرحلة والتعديلات التي طرأت على اسلوبه ، واثارت الجدل .

ولسوف نعود الى ما كتبه الفنان عنها ، محاولا تعليل التبديل الذي تم ... والذي نشر في احدى الصحف المحلية عام ( ١٩٦٥ ) :

يقول الفنان شارحا لوحته :

**— [ انها مأساة ضخمة ، مأساة اللاجئين النازحين عن الارض المحتلة ، مأساة حاولت قدر استطاعتي ، وامكاناتي الفنية ان اعطي ابعادها في اللوحة ، وهذه الابعاد ممثلة في ثماني نساء بلا نصير وطفلين ورجل واحد .**

**الرجل هو انسان مطرق خجلا نتيجة لشعوره بذنبه ، في بيع ارضه الى عدوه ، ويداه ترتعشان ، الا انه رجليه ثابتتان مرتبطتان بالارض بالرغم من انها في حالة تعبه .**

**وهناك مجموعتان من النساء المجموعة الاولى — على يمين اللوحة تعبر عن الاستسلام لما حدث ، أما المجموعة الاخرى التي هي على يسار اللوحة ، فتعبر عن نوع من الالم والاحساس بالمأساة يصل الى حد من التوتر يقترب من الهوس ، او الى حد الحقد ، والى اقصى اليسار من هذه المجموعة ، هناك امراة مع طفلها الصغير ، الذي لا يدرك المدى البعيد في المأساة ، انه يستنجد بأمه التي تحميه باحدى يديها، وباليد الاخرى تحمي طفلا في احشائها ولكنها ، بالرغم من حماياتها هذه ، فانها في شغل شاغل عنهما بالمأساة.**

**الامل في اللوحة يتركز في وجه الطفل ... بالرغم من الالم المنعكس في وجهه ، وبالرغم من موت (الحمامة) التي يحميها — مع كل ما تمثله — الا ان ثبات قدميه على الارض يوحي بالتصميم ، والثقة بأن المستقبل له بالرجوع الى ارضه المغتصبة من آبائه واجداده ، هذا من حيث القيمة الفنية في أي عمل ، فقد حاولت تجسيد المأساة الى جانب التعابير في الوجوه والايدي والارجل ، في الكتلة السوداء الضخمة هم من اللباس وفي الاشكال الانسانية التي ملأت اللوحة كلها ، لكي اساهم في عكس الاحساس بالمأساة ، أو نكبة اللاجئين في نفس مشاهد اللوحة .**

**هذا كان ادراكي للمأساة في عام ( ١٩٦٥ ) .. كما واني سأحاول العودة الى رسم المأساة من جديد، لاعطيها ابعادا اخرى سواء في المضمون او الشكل ، مادام الانسان والفن في تطور دائم ، ومادام الانسان**



من وحي البندقية

**يدرك ابعاد الوجوه والحياة اكثر حسب تطوره الفكري لان نكبة فلسطين مازالت قائمة . ]**

وهذا التحليل يدل على رغبة ( لؤي كيالي ) في التوجه الى طرح الموضوعات القومية الهامة ، ومعالجتها في الفن ، وجعلها الموضوع الاساسي للوحته ، وتعديل الاسلوب الفني حتى يتلاءم مع المضمون السياسي للعمل ، والذي اوصل تجربته الى تغييرات شاملة ، نوجزها فيما يلي :

**أولا : لقد تخلى عن المفهوم الجمالي الذي قدمه لنا في البداية ، والذي ربط الفن بالجمال ليقدم الموضوعات المأساوية ، بصيغة مبسطة ، وداخلية عميقة ، وشاعرية ، وتلاقى الجمال مع الحزن في وئام، ولهذا كنا نرى التوازن بين ماهو ذاتي وخارجي ، لا يطغى احدهما على الاخر ، واكتشف اسلوبا قادرا على التعبير عن كل المشكلات الذاتية ، التي اعطت لوحاته ( الحزن الصامت ) و ( العميق المعبر ) ، والتي وجدت التجاوب مع المشاهدين ، وقد اختار الجانب التعبيري الذي اعطى العوالم الذاتية الاهمية ، ولجأ الى التحوير للاشكال الانسانية ، ليقدمها بصيغة اقرب للبشاعة منها للجمال ، ولهذا صدمت لوحاته المشاهد بدلا من ان تريحه ، وتخلى عن التنميق والاستقرار المألوف ، والذي قدم التكوين المدروس ، والخط الشاعري المتحرك ، والموسيقى الجميلة المتناغمة ، والالوان المحببة المبهجة ، والمتناغمة في تدرجاتها وانتقالها من درجة لاخرى .**

ثانيا : اللجوء الى الرموز المختلفة التي بدأت تأخذ اهمية في التعبير ، وتتجاوز ما اعتدنا عليه في لوحاته الاولى ، اذ اصبح كل شخص في لوحته يرمز لشيء معين ، فأعطى ( الحمامة ) مفهوما مغايرا لما اعتدنا عليه في لوحاته الاخرى ، وهذه الرموز ساعدته على نقل افكاره للآخرين ، وهكذا قدمت اللوحة موقفا ايديولوجيا ، وبكل وضوح ، وبدون مواربة ، ولم تتوقف عند حدود جمالية المشهد المرسوم او المنظر ، وتعبيره العميق عن ( حزن ) أو ( مأساة ) ويحمل سرا من الاسرار ، فأصبح العمل مباشرا ومرتبطا بما هو راهن .

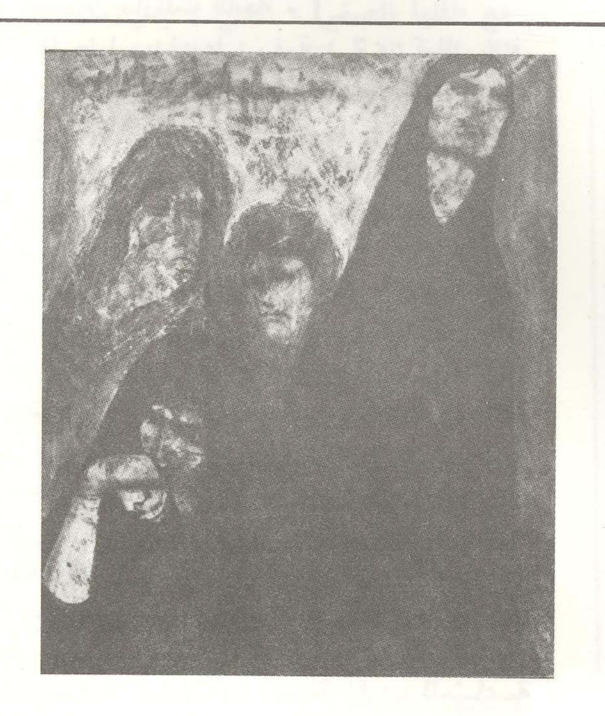
**ثالثا : لقد استخدم الالوان السوداء في رسم اللوحة ، لتساعده على التعبير عن المأساة ، وابتعد عن الالوان الاخرى التي استخدمها ، وهي التي جعلت لوحته تصدم المشاهد ، وتساعد على تحقيق هدفه**

وجـه

**الاساسي ، وقد تحولت كتلة الاشخاص الى مساحة سوداء ، كأنها لوحة حفر ووزع الرماديات والابيض ضمن المساحة ، وحرك المساحات عن طريق اختلافات في وضعية الرؤوس واتجاهات الاوجـه ، وحركـات الارجل المختلفة ، فنرى الايدي مع وجه الطفل تحرك القسم الاوسط من العمل ، وبذل كل جهوده لكـي يخلق الحركة ضمن الكتلة السوداء الساكنة ، واعطى الخط الخارجي حيوية عن طريق حركة الوجوه ، وعلاقة راس الطفل ، ويده مع يدي امه ، وكذلك [ الحمامة الميتة ] ، وهكذا اختلف اللون ، ولكن ظل يعتمد على ( الايقاع ) و ( الحركـة ) و ( التدرجات الضوئية ) ليقدم هذا العمل ، واختلف المضمون ،ولكنه ظل يغني عمله بالتكوين المتماسك ، وبالعناصر التي تعطي العمل الحيوية ، والتي تكشف عن بعده عـن ( المفهوم التقليدي ) للعمل الفني ، واقترابه من المفاهيم الحديثة في التصوير .**

رابعا : ان الاسلوب الجديد الذي لجأ اليه في اللوحة لم يعتمد على الخط كأساس في التعبير الفني ، وقدم المساحة السوداء المعبرة ، وتعادلت اهمية الخط في عمله مع اهمية المساحة التي يحجزها الخط ، ومـن هذه الزاوية تبدو لوحته متطورة في اسلوبها عما سبق له أن قدمه ، ولانه يعطي علاقات فنية جديدة تؤكد على العلاقات بين التدرجات المختلفة للاسود ، ومـا يملكه هذا التدرج من مفاهيم فنية حديثة .

وهذا يدل على ان لوحته ( ثم ماذا ) ــ التي رسمها في هذه المرحلة ، وعالـج فيهـا الموضوع السياسي ، وبأسلوب خاص به ، واحكم السيطرة عليها من حيث التكوين ، ومن العلاقة بين الشكل والمضمون ــ من اللوحات الهامة التي رسمها حديثة الاسلوب ، ففيها تفجر الحزن المأساوي العنيف وبرز على الوجوه ، معبرا عن الموضوع ، والتقى هذا الحزن بجانب ذاتي ولامسه بكل وضوح ، وذلك لان ( لؤي ) قد افسح المجال للعالم الداخلي لكي يبرز ، ويسيطر على التعبير ، ولامس هذا الجانب الذاتي ... المأساة التي عبر عنها ، والتقى



الثكالى الاربعة



معلولا

( الحزن الصامت ) الذي أضفاه على شخوصه ، بالحزن الذي قدمته الوجوه المأساوية في لوحته الجديدة ، وانساق مع التحوير للوجوه والاشخاص ، لتصبح أكثر تعبيرية مما عهدناه ، وفي حالة من التفجر الذي يكشف عن بداية عملية سبر النفس المتألمة ، واستبطان الامها ، وعكسها على الوجوه .

واكتشف الجانب المأساوي العنيف في نفوس المتألمين ، وأعطاه أهمية اكبر من (الجانب الجمالي ـ الرومانتيكي) الذي يدجن هذه المأساة ويعطيها بحذر شديد ، فهو قد فجر العالم الذاتي المتألم والتعبير عن المآسي ، ووجد في هذه الحالات ما يتلاءم مع معاناته هو ، وكانت بداية تجارب اخرى رسمها في هذه المرحلة ، ومن أهمها لوحات ( الحبلى ) و ( الوجوه الثلاثة ) و(مأساة وقضية ) و ( مطارق الخوف ) ، والتي عرضت عام ( ١٩٦٦ ) ، وكلها تكشف عن نفس الخصائص ، وتدل على ذات الاتجاه وتحقق الهدف ، وان لم تكن على نفس المستوى الفني لعمله الهام ... ثم ماذا ؟

وقد تجلت هذه الاهداف التي وضعها ( لؤي ) نصب عينيه في المعرض الهام الذي نظمه عام ( ١٩٦٧ ) ، في المركز الثقافي العربي بدمشق ، وخصصه ليقدم عبره ( القضية الفلسطينية ) والمآسي التي عاناها الشعب الفلسطيني ، وقدم الوجوه المأساوية ، والمعاناة ، وربطها بتحوير وتشويه كبيرين ، قدم الانسان عبره ، وافلح في صدم المشاهدين وخصوصا الجمهور الذي اعتاد على اسلوب معين قدمه ( لؤي ) له ، ومثل هذا أقصى انطلاق عرفناه نحو ( التعبيرية ) ، بأشكالها الممزقة للانسان والمشوهة له ، ( التعبيرية ) التي تكشف لنا عن الوجه المظلم للعالم ، وتلح على تعرية الاعماق وتقديمها على الوجوه ، وساعدته ( الالوان السوداء ) على هذا التقديم ، وهكذا تخلى عن كل الصيغ الفنية المألوفة ، نحو عوالم المآسي ، وقدم ( الانسان المستلب) بكل معنى الكلمة ، وما يحفل به وضعه من حالات .

واثارت تجربته الكثير من ردود الفعل ، والتساؤلات والتي يمكن تلخيصها في نقطتين اساسيتين

**أولا : يقدم المعرض الواقع المأساوي ، وهو يقدم الفن الملتزم السياسي ، وبصياغة ( تعبيرية ) تفجر أعماق الانسان الذي يعيش حالة من الهلع والخوف ، والالام ، وقد ابرز هذا الجانب على حساب الجوانب الاخرى ، وكان احساس المشاهدين بأنهم في معرض غير عادي ، يذكرنا بما قدمه ( غويا ) في ( الرجل الاصم) في أواخر ايام حياته ومثل به عالم اسبانيا أيام محاكم التفتيش ، وهذا العالم المأساوي قد بالغ في تقديمه ، بحيث اصبح الفن عنده على ارتباط بكل عوالم القهر والبشاعة وما تحمله هذه العوالم من ظلم للانسان ،**

وفي نفس الوقت قدم عالما ذاتيا مقهورا ، بلا تحقيق ولا تدقيق على التكوينات أو حساب للتأليف ، كما هي حالة لوحاته الاولى ، مما يدل على حالة مأساوية كان ( لؤي ) نفسه يعاني منها ، وقد استغرقته وافلحت في جذبه في هذا التيار ، وجعلت لوحاته مأساوية تعبيرية .

وقد وصل ( لؤي ) بعد هذا المعرض الى حالة من التأزم ادى الى تمرده على ما رسم محطما كل اللوحات ، وهذا نتيجة لما عاناه من صدمه حين تصدى كثيرون لنقده ، وكان يتوقع أن يلقى الصدى الطيب لديهم ، لانه رسم لوحات سياسية ، وقدم القضية العربية الاولى ، ولكن فاجأه النقد بما لم يتوقعه .

واذا أضفنا الى ذلك أحداث نكسة ( حزيران ) عام ( ١٩٦٧ ) ، وما تبعها من احداث .. نستطيع تصور أن عوامل الازمة كانت مهيأة ، فانهار تحت وطأة انهيار عصبي حاد ، تاركا ( دمشق ) الى ( حلب ) ، ليقيم هناك لفترة من الزمن ، وقاده ذلك الى ( المصح ) .. والى ترك العمل في ( كلية الفنون الجميلة ) .. وتراكمت الاحداث التي أدت الى واقع مأساوي بكل معنى الكلمة ، فانقطع عن الانتاج .. واختتمت المرحلة الثانية من انتاجه في عام ( ١٩٦٨ ) .

## المرحلة الثالثة

## ١٩٦٩ — ١٩٧٩

**لقد دخلت تجربة ( لؤي كيالي ) في مرحلة جديدة بعدعودته لممارسة الفن ، وبعد انقطاع عن الانتاج مدة عام كامل ، وذلك في عام ( ١٩٦٩ ) ، وقدم التجارب الجديدة التي تدل على شفائه من الوعكة التي المت به ، فعاد للمشاركة في المعارض الرسمية ، ولينظم المعارض الفردية ، وقد اختار مدينة ( حلب ) مكانا لاقامته الجديدة ، وعبر عن المرحلة الفنية الجديدة بانتاج فني يملك الخصائص التي تدل على خضوع تجربته لتبدل هام لا تقل أهميته عما قدمه لنا في المرحلة الثانية السابقة .**

**وعكست تجاربه ( مضمونا جديدا ) ، وقد قدم التعديلات والتحويرات ، التي تؤكد على هذا التغييرات التي قدمها ، ولجأ لموضوعات مختلفة عما عرفه في المرحلة الماضية ، فأعطى موضوعات المرحلة الاولى مضمونا جديدا ، هو نتيجة لما اكتسبه من المرحلة الثانية ، وتجاوز المرحلتين السابقتين بنتاج فني له خصائصه المستقلة ، ومفاهيمهالمستخلصة من تجاربه السابقة كلها ، وأضاف ما هو جديد ، ليؤكد على أن المرحلة الثالثة هي تركيب لمرحلتين سابقتين .**



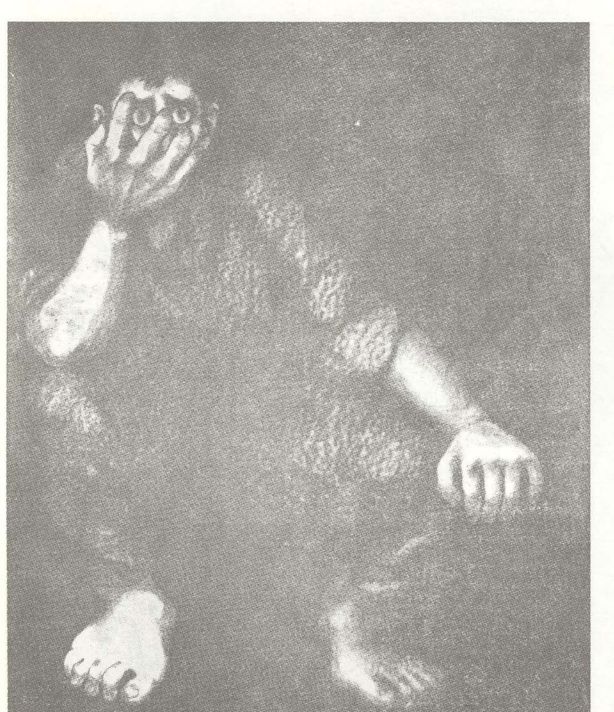
زهــور

**وتخلى ( لؤي ) نهائيا عن ارتباطه الاساسي بالعالم الجميل الذي عرف عنه في المرحلة الاولى من انتاجه .**

ثانيا : لقد غرق ( لؤي ) في تقديم الجوانب المظلمة وقدم لنا ما هو اكثر ارتباطا بالعوالم الداخلية السوداء وهكذا ذهب في هذا المعرض الى أقصى التعبيرية ، واعطى عبر التشويه الالام ، وهكذا اعطى النقيض لعالم الجمال كليا ، ولامس هذا المعرض جانبا تراجيديا وذلك حين عبر بالحركات والايدي عن الهلع والخوف ، وفي كثير من الاحيان ذكرنا بما قدمه ( ميكلانجلو ) في تصويره للجحيم في لوحته ( يوم القيامة ) ...



في سبيل القضية



في سبيل القضية

**وهكذا نستطيع أن نحدد خصائص هذه المرحلة وفق ما يلي :**

أولا : لقد عاد الى المرحلة الاولى ليأخذ موضوعاتها، ويعالجها معالجة جديدة ، متخليا عن أشكالها الفنية ، وعن شاعريتها ، وحساسيتها اللونية ، وايقاع الخط فيها ، وموسيقى اللون وغنائيته ، وملمس السطح ، والتحويرات الشكلية التي قدمت لنا ما هو جميل .

**ثانيا : لقد أعطى هذه الموضوعات المستقاة من المرحلة الاولى ... أشكالا فنية جديدة ، ومفاهيما جمالية مختلفة ، وتخلى عن موضوعات المرحلة الثانية كليا ، وهذا يدل على أنه ابتعد عن الجمالية الحسية الشاعرية الاولى ، وعن التعبيرية الانفعالية المشوهة للاشكال والمحرفة للتكوينات ، وقدم تاليفات هندسية الطابع وعقلانيته وقدم نظاما جديدا من الرؤية لموضوعاته ، يعتمد على المفاهيم التشكيلية المحضة ، وعلى العمارة الداخلية للوحة ، واخضع الجانب الذاتي مرة أخرى الى التأليف التشكيلي ، وما يحمله من علاقات ونظام يحكمه العقل ، واختفى خلف الهندسية المعمارية التي قدمت لوحة أكثر تماسكا مما عرفناه .**

ثالثا : وعلى الرغم من سيطرة ( المفاهيم الواقعية ) التي قدمها لنا ضمن نظام معماري ، لكنه لم يبتعد عن المفاهيم الحديثة في الفن ، لانه أعطى ( الواقعية ) عمقا وقدمها ضمن اطار تشكيلي حديث بكل ما تعنيه هذه الكلمة .

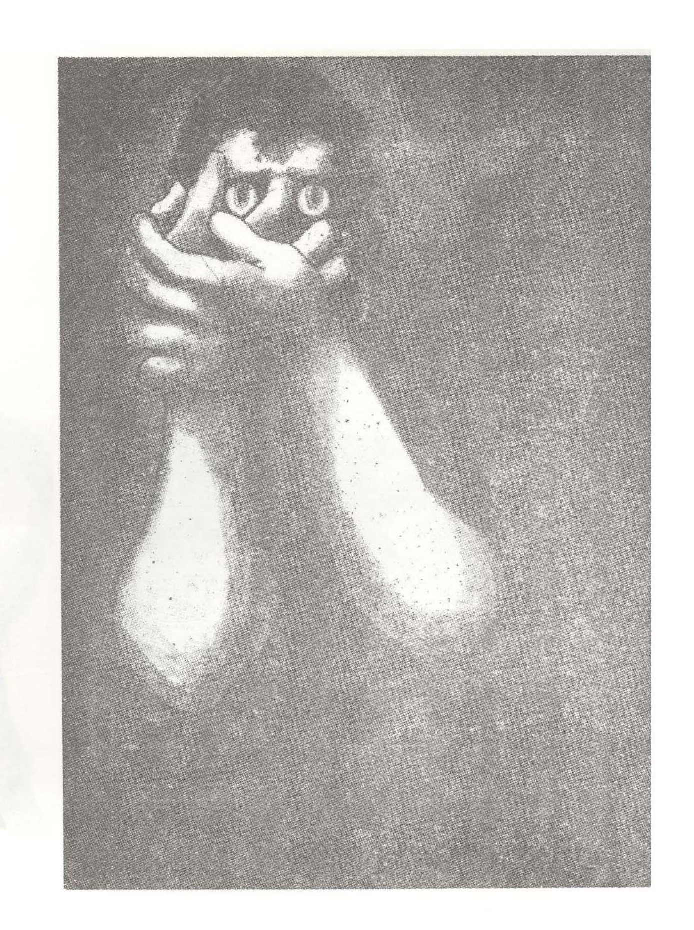
**رابعا : ولقد لجأ الى التكرار ، اذ أعاد رسم نفس الموضوعات عدة مرات ، وقدم هذه الموضوعات بحلول فنية مختلفة ، وتوصل الى ما هو فريد في التكوين في كل عمل من الاعمال ، فأحاط التكرار بالقيم الفنية المبتكرة التي ألفته ، ومنعت الملل ، لان الحلول الفنية التي قدمت ، جعلت المشاهد يبحث عما هو جديد في كل تجربة .**

وهذا يدل على أن ( المرحلة الثالثة ) تختلف عن غيرها في أنها تقدم لنا بحثا تشكيليا في موضوعات معروفة ، وأن طابع البحث قد أعطاها أهمية كبيرة .

وحتى يتسنى لنا دراستها دراسة تفصيلية لا بد من أن ندرس أهم موضوعاتها وصياغتها ، ومضمونها ، أي أن نحلل أهم عناصرها ونقدمها .

## الموضوعات

**لقد قلنا بأن ( لؤي كيالي ) لم يقدم موضوعات جديدة في المرحلة الثالثة ، وهذا يبدو واضحا ، ذلك**



في سبيل القضية



ثم ماذا ؟

**لانه عالج موضوعات من الحياة اليومية ، ورسم ( الازهار ) و ( الورود ) و ( أرواد ) و ( الامومة ) و ( معلولا ) وجميع هذه الموضوعات عرفناها في المرحلة الاولى من تجربته .**

وقد أعطى للموضوعات المستقاة من الحياة اليومية أهمية كبيرة ، وقدم العديد منها ، والتي تذكرنا بالمرحلة الاولى ، فمثلا رسم ( بائع اليانصيب ) و ( ماسح الاحذية ) عدة مرات ، وغيرها من الموضوعات التي تكشف عن مدى تعلقه برسم الاشخاص من الشارع والتقاطه لموضوعاته ، عبر جولاته في الطرق ، وجلوسه في المقهى ، ومن ثم رسمها مرة أخرى بعد دراستها الدراسة المتأنية .

وقد عاد لرسم قرية ( معلولا ) مرة أخرى ، ورسم الصيادين في أرواد والقوارب ، وأبدع ما هو متميز في هذا الموضوع ، ولعل أهمها لوحة جدارية كبيرة عن ( الصيادين في أرواد ) ، التي قدمت خصائص أسلوبه في هذه المرحلة تمام التقديم .

كما رسم ( الزهور ) و ( الورود ) ، وحفلت معارضه بهذه الموضوعات التي قدمت كل أشكال الزهور ، مما عرفناه في تجاربه الاولى ، وأضاف الى تجاربه في هذا المجال ما هو متميز من حيث التكوين والخلفيات ، وعبر عن رؤية جديدة .

كما ألح على موضوع ( الامومة ) ، وهذا الموضوع هام جدا في تجربة ( لؤي ) الماضية ، ولم تمر مرحلة لم يرسم فيها ( الام والطفل ) وقدم هذا الموضوع في معالجات مختلفة ، فهناك ( الام والرضيع ) ، و ( الام والطفل ) و ( الام والشاب ) ، وهكذا تعددت أشكال الامومة التي قدمها كما تعددت الصيغ التي لجأ اليها ، ومن الواضح أن تجاربه الاخيرة ، قد عكست صياغة فنية خالصة للموضوع ابتعد فيها عن الصياغات الشاعرية الاولى ، نحو مفهوم جديد يرتبط بدراسة العلاقات الضوئية ( أسود ـ أبيض ) ، وربط الام والطفل برباط محكم ونظام تشكيلي خاص .

وقد استحوذت موضوعات أخرى على اهتمامه ، ولعل أهمها ( القارىء ) و ( القارئة ) ، فأغناه بدراسة جديدة ، وتأليف متميز ، له نكهة خاصة .

وأخيرا رسم ( المناظر الطبيعية ) وهذا الموضوع استهواه في آخر تجاربه ، وعالجه معالجة حديثة خاصة .. مما يؤكد لنا أن هذه المرحلة تخلو من ( الموضوعات الجديدة ) ، ولكنها تقدم الدراسات الفنية الهامة التي تدل على ولعه باكتشاف المعاني الجديدة الممكنة للموضوعات عبر نظام تشكيلي ، يريد اقناعنا فنيا ، أكثر مما يقنعنا تعبيريا وشاعريا .

## الصياغة الفنية

**لقد أغنى ( لؤي كيالي ) موضوعاته بما هو جديد من حيث التأليف التشكيلي ، وأثراه بالحلول الفنية التي تصاعدت أهميتها ، لتصبح المجال الرئيسي**

**لابداعه ، فهو أعطى ما هو جميل وشاعري في المرحلة الاولى ، فعكس عاطفة عبر خط ولون ليقنعنا جماليا ، وانساق مع الانفعالات في المرحلة الثانية ، ليعكس المأساة ، ويربط الفن بالتعبير عن العواطف ، في أقصى درجاتها توترا وهو الان يسعى لتنظيم اللوحة ليقدم هذا العالم الذاتي ، وليقنعنا بالحلول التشكيلية ، ويرضي العقل بعد أن أرضى ( الانفعال ) و ( الاحساس الجمالي ) .**

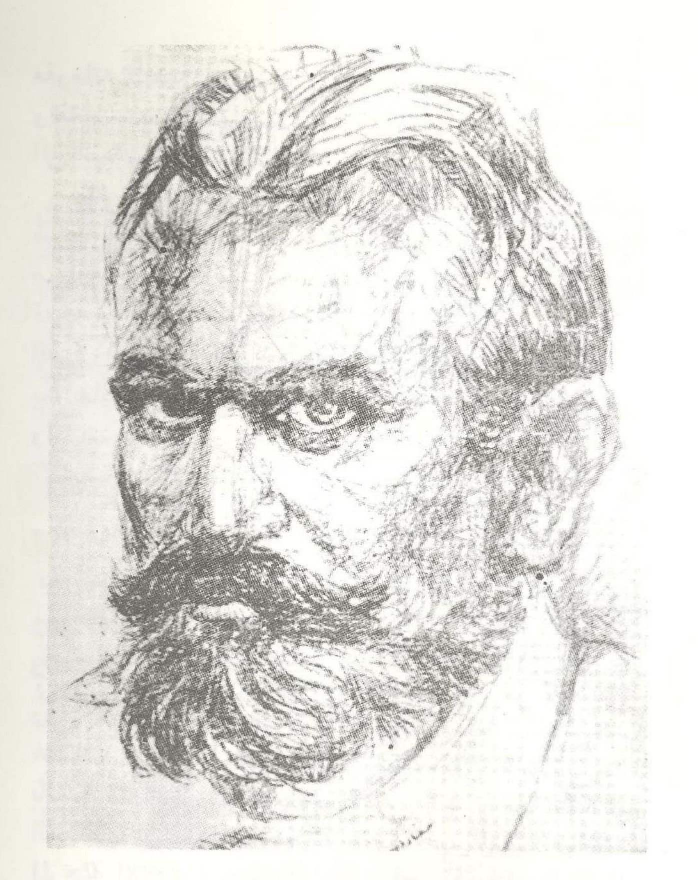
وحتى نستطيع تحليل تجربته من حيث الصياغة الفنية لا بد لنا من أن نقارن مواضيع أعماله في المرحلة الثالثة ، بنفس المواضيع من المرحلة الاولى ، وفي هذا المجال نستطيع أن نستنتج أهم خصائص المرحلة الثالثة .

لقد رسم ( لؤي كيالي ) .. لوحة ( ماسح الاحذية ) في عام ( ١٩٦٢ ) كما رسمه عام ( ١٩٧٥ ) ، وقد اختلفت لوحته الجديدة تماما عن تجربته الاولى ، اختلافا جذريا ، وذلك وفق الاتي :

**أولا : ان لوحته الجديدة أكثر ( واقعية ) من الاولى ، وذلك لانه قدمها بخطوط قوية واثقة من قدرتها على التعبير ، والتي تختلف عن الخطوط الشاعرية اللينة المتحركة والمعبرة ، وقد استخدم اللون بواقعية ، اذ لم يعد يولي التدرجات الاهمية ، وهو يعطي ( ماسح الاحذية ) ضخامة غير مألوفة ، اذ برزت الكتل النحتية ، وساعدته العناصر الاخرى التي أعطاها أشكالا هندسية في اشعارنا بالرسوخ والقوة ، والمتانة ، وقد أصبحت هذه ميزة أساسية لتجربته في هذه المرحلة ، اذ أصبح التحوير الذي يقدمه يعكس الكتل الراسخة والتنظيم التشكيلي للعناصر حتى يقدم ( واقعية ) بمعناها الفيزيائي .**

**وقد اختزل التفاصيل غير الهامة ، كعادته ، وأعطى اللون شفافا دون أي تدرج ، وحور العناصر لاشكال هندسية ، وأضاف الى موضوعه ما هو عميق ذاتي ، عبرت الجلسة الهادئة والحزينة لانسان يعاني ، وسخر كل التحويرات لتخدم هذا الهدف ، ولهذا احتفظ ( لؤي ) بالبحث عما يختفي الانسان ، وما تقدمه الاوضاع والحركات من تعابير تكشف عن المعاناة ، أي لم يقف عند حدود الواقعية التسجيلية ، بل جعلنا نتجاوز المشهد الخارجي الصلب الى العمق الداخلي للموضوع ، لكن الصياغة المتينة أعطت القوة والمتانة ، وساعدته على تقديم تجربته متكاملة فنيا من حيث التعبير الخارجي المتين ، والتعبير الداخلي العميق .**

ثانيا : ان الحلول التي قدمها تتجه الى المفاهيم الكلاسيكية التي تقدم الرسوخ والقوة ، والاستقرار ، وهكذا نقل الصياغة التشكيلية من الشاعرية الحسية المألوفة في تجاربه الى التشكيل الهرمي الهندسي القاعدي المتين ، ليصل الى اعطاء الانسان ( قوة ) ومتانة ، رغم كل الآلام التي توحي بها الجلسة ، وهكذا ابتعد عن التأثيرات الانفعالية ، والعواطف الصاخبة ، التي عرفناها في المرحلة الثانية ، ليسير نحو فن خاص به له



لؤي كيالي كما رسمه ( وحيد مغاربة )



لؤي كيالي مع لوحة صياد السمك

مقوماته الفنية الراسخة التي تعتمد على قيم فنية ، وتقدم ما هو أعمق من التشكيل المتماسك حين ننفذ الى أعماق الحالات الانسانية التي رسمها .

ولم يبعد عمله عن ( العالم الذاتي ) ، بل حاول ضبطه هذه المرة ، وتعميقه ، واخفاءه خلف عمل متكامل صياغة ومضمونا ، فاختلف عمله في ( المضمون ) الذي قدمه ، وفي الهدف الذي سعى له ، لكن خلف كل مظاهر القوة والمتانة ، تكمن حالات انسانية تعاني وعلى ارتباط بما يعانيه هو ، اذ لم يتخل عن ربط الفن بعالمه الذاتي ، ولم يبتعد عن أن يقيم جسرا بين اللوحة وبينه ، رغم التشكيل الذي يقدمه .

**ثالثا : لقد تخلى عن ملمس السطح الذي عرفناه ، وعن الجماليات الشاعرية التي قدمها هذا الملمس ، والجمالية التي الح عليها ، وما يبعثه في المشاهد من روح الماضي الذي استقى منه ، ولجأ الى ملمس سطح مختلف ، ملمس قماش عادي دون محاولة للايحاء بالقدم ، وأعطى ما هو بسيط معبر ، وساعده ذلك على التخلص من كل أشكال التنميق التي كان يقدمها في المرحلة الاولى ، وعن كل ما يرضي المشاهد جماليا وحسيا ، وعلى التخلص من كل ما يضاف ... ليرضي المشاهد جماليا وحسيا ، وجعل الملمس يخدم ( الواقعية ) التي اعطاها ، واستعان بكل العناصر ليؤكد على الخط الدقيق الذي لا يجامل المشاهد بل يقرر الشكل دون أن يقترحه ، وكذلك فعل في اللون والتشكيل ، فأصبح عمله بعيدا عن الاغراق في العاطفية، ليحقق غاياته التي يريد ، ويقدم التماسك المطلوب الذي لا يخلو من الجانب العاطفي لكن هذا الجانب قد تعمق في التعبير حين ضبطه التشكيل .**

وهذا يصح اذا طبقناه على جميع أعماله التي رسمها من الحياة اليومية ، وكل الموضوعات التي رسمها من الشارع وأخذها كلقطة فوتوغرافية ، في لحظة من لحظات الحياة أوقفها ليسجلها ، ورغم الاختلاف بين عمل وآخر في الشخص المرسوم ، وفي بعض القضايا الجزئية ، ويمكننا تحليل أكثر أعماله وفق هذه المبادىء والمفاهيم ، ولسوف نتوقف عند لوحة هامة وهي ( بائع اليانصيب ) الشهيرة التي عاد لرسمها عدة مرات وبأوضاع مختلفة ، وهو العمل الهام الذي قدمه .. في المرحلة الثالثة ، وقدم ( تكوينا جديدا ) فيه ومبتكرا لهذا البائع .. اذ رسمه أمام مساحة كبيرة جدا تغطي نصف اللوحة ، ولونها بلون اصفر ليموني خاص ، وركز اهتمامه على علاقة الكتلة بالفراغ ،



الصياد والشباك

وهكذا أعطى هدفه الفني من خلال صياغة متطورة وحديثة ، رغم واقعيتها الدقيقة ، اذ لا معنى للفراغ من الزاوية التشكيلية المحضة اذا لم يكن متوازنا مع كتلة كبيرة تقابله ، وتجعله مبررا ، وهكذا ابتكر ( تكونيا جديدا ) وحلولا تشكيلية ملائمة لعلاقة الانسان على طرف اللوحة مع الفراغ الكبير الذي أخذ نصف اللوحة .

فهو لم يرسم ( بائع اليانصيب ) بشكل تقليدي في منتصف اللوحة ، بل وضعه على الطرف الايمن ، ولم يرسمه كاملا ، بل قطع جزءا منه ، وقابله البائع البائس ، الاعرج ، والذي يستند على عكازتين مع فراغ أصفر ليموني ، وتوصل الى حل موفق للتشكيل يكشف عن مهارة في ربط الهدف بالصياغة ، ودراسة للحلول والجرأة في تحدي الاشكالات التي تثيرها أمثال هذه التكوينات المعقدة .

وهذا يدل على مدى رغبته في تحدي الكثير من الحقائق الثابتة الفنية ، ومدى الرغبة في الوصول الى حلول مقنعة علميا وفنيا ، حتى يقنع المشاهد بما يقدمه .

اذ نرى المفهوم الهندسي للتكوين ، الذي يعتمد على توازن جديد بين كتلة وفراغ ، وعلى توزيع لعناصر اللوحة الى أشكال هندسية واضحة ، ولعلنا نرى الحائط الذي يستند عليه البائع وقد تحول الى خط مستقيم تماما ، ونرى حركة اليد قد شكلت مثلثا واضحا ، وهكذا اختلف هذا المفهوم الهندسي للتكوين الذي يعتمد على الخطوط المستقيمة والمثلثات عن التكوين الشاعري الذي اتجه الى الدوائر واجزاء الدوائر ، والحركات التي بالغ فيها ليعطي الشكل التناسق المطلوب على حساب الدقة الحرفية ، لكنه الان يلجأ الى حلول اخرى تعتمد على مفهوم هندسي تحكمه العلاقات الرياضية التي تربط التشكيل وتحقق التوازن ، والى الزوايا القائمة التي هي ميزة أساسية للاشكال الاكثر استقرارا ، والتي تتوافق مع البناء المعماري للعمل .

وحين عالج ( الزهور ) المتنوعة في هذه المرحلة ، لجأ الى صياغة فنية تتفق مع مفهومه الجديد للوحة ، ولهذا الح على أهمية موقع الزهور ، وعلاقتها بالخلفية ، وقدم نظاما هندسيا مدروسا لعلاقتهما ، وركز على العلاقات السوداء والبيضاء ، ووصل الى مرحلة أصبحت اللوحة عبارة عن تضاد لوني كامل ، حين زالت الرماديات والتدرجات بين الاسود والابيض ، وساعدته هذه التشكيلات على التعبير عن مفهوم جديد ليقدم عبره مضمونا جديدا .

وقد أصبح هذا المفهوم الهندسي للتكوين ، وللعلاقات بين الاسود والابيض أساس تجاربه الجديدة في ( أرواد ) ، حين عاد ليرسم الجزيرة ، ورسم الاشخاص بكتل ضخمة ، وكذلك الاشياء ، وأحكم بناء لوحته من حيث البناء المعماري ، ووزع كل عناصرها بدقة ، فاختلفت عن التجارب الاولى التي كانت سريعة تعتمد الخطوط اللينة ، والتي لا تتوقف عند التشكيل ، بل تؤكد على جمال المشاهد المرسومة .

ولعل لوحته الشهيرة عن ( القوارب ) تعطينا فكرة عن عمل فني ، يوحي من خلال علاقات الضوء المعتم فيه بما يمكن أن يتوصل اليه من ( مضمون ) .. ولسوف نعود لدراسته حين نتحدث عن ( المضمون ) الذي قدمه ( لؤي ) في تجاربه الاخيرة .

وكذلك نرى العمل المعماري المتماسك ، الذي رسمه لموضوع ( القاريء ) ، والذي تحول الشخص فيه الى بناء هرمي محكم وراسخ القوة ، يذكرنا بالنحت المصري القديم ، الذي جعل القاعدة عريضة راسخة ، والشكل مصمت بدون فراغات ، والصياغة توحي بالخلود والبقاء الدائم .

## المضمون

**وهنا يقودنا الى دراسة ( مضمون ) تجاربه ، في المرحلة الثالثة ، والذي كشفت ( الصياغة ) عنده ، اذ اننا نحس بأن هذه التحويرات التشكيلية التي درسناها في لوحاته ( ماسح الاحذية ) و ( بائع اليانصيب ) و ( القاريء ) و ( القوارب ) و ( ارواد ) قدمت لنا الانسان المتين القوي ، الذي تلعب العمارة دورا كبيرا في بنائه ، هذا الانسان اصبح اكثر قوة مما عهدناه في كل تجاربه الاولى والثانية ، وقد تجاوز مرحلة ( الفنائية ) الاولى و ( المأساوية ) ، وبدا قويا قادرا على مصارعة قدره وتحديه ، وهو حزين لكنه قادر على المقاومة ، وتساعده الحلول التشكيلية على تقديم المضمون وهذا الانسان البائس الذي عاش مرحلة رومانتيكية ثم مر بتجربة مأساوية ، يقف الان صامدا متحديا لما يحمله في تكوينه الاساسي من بناء قادر على الخلود ، وفعالية القوى التي تحاول ان تنال منه ، ولهذا فهو حزين لما يعيشه في واقعه ، لكنه قوي لصلابة ما يستند عليه .**

ويصل الى التعبير عن أفكاره بصياغة تشكيلية ، ويقدم الصياغة القادرة على التعبير عن هذه الافكار ، وهذا يدل على أن الاسلوب المباشر الذي قدمه في المرحلة قد تحول الى صياغة غير مباشرة ، ولعبت العلاقات التشكيلية الدور الاساسي في تقديم المضمون وهذا نراه واضحا في لوحة ( القوارب ) الهامة ، فالضوء المعتم ، الذي أعطاه للمشهد أوحى لنا بحالة تراجيدية ،واقصى التضاد بين الاسود والابيض أعطت الوضع المأساوي للقارب ، ولم يرسم ( الصيادين ) لكنه احسسنا بعالمهم عبر هذا الوضع المأساوي لقواربهم ، فكأننا أمام صراع بين لونين وضوئين .

وكذلك فعل حين رسم لوحاته عن ( الزهور ) ، نحن أمام صراع بين زهور حية وجوانب هندسية تحيط بها ، بين حياة تريد الاستمرار وهندسة تمتصها ، وبين عوالم مظلمة تبتلع هذه الزهور ، فأوصل تجربته الى ( المضمون ) ، معتمدا المفاهيم الفنية ، ومبتعدا عن الجوانب الادبية ، وحين وصل التضاد الى أقصاه ، وصلنا الى ( التراجيدية ) والى اللون المعبر وحده ، بدون انفعالات مبالغ فيها ، وهكذا قدم افضل تجاربه وأخذ حريته الكاملة في التعبير عما يرغب به .



## بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاته

# لؤي كيّالي ...

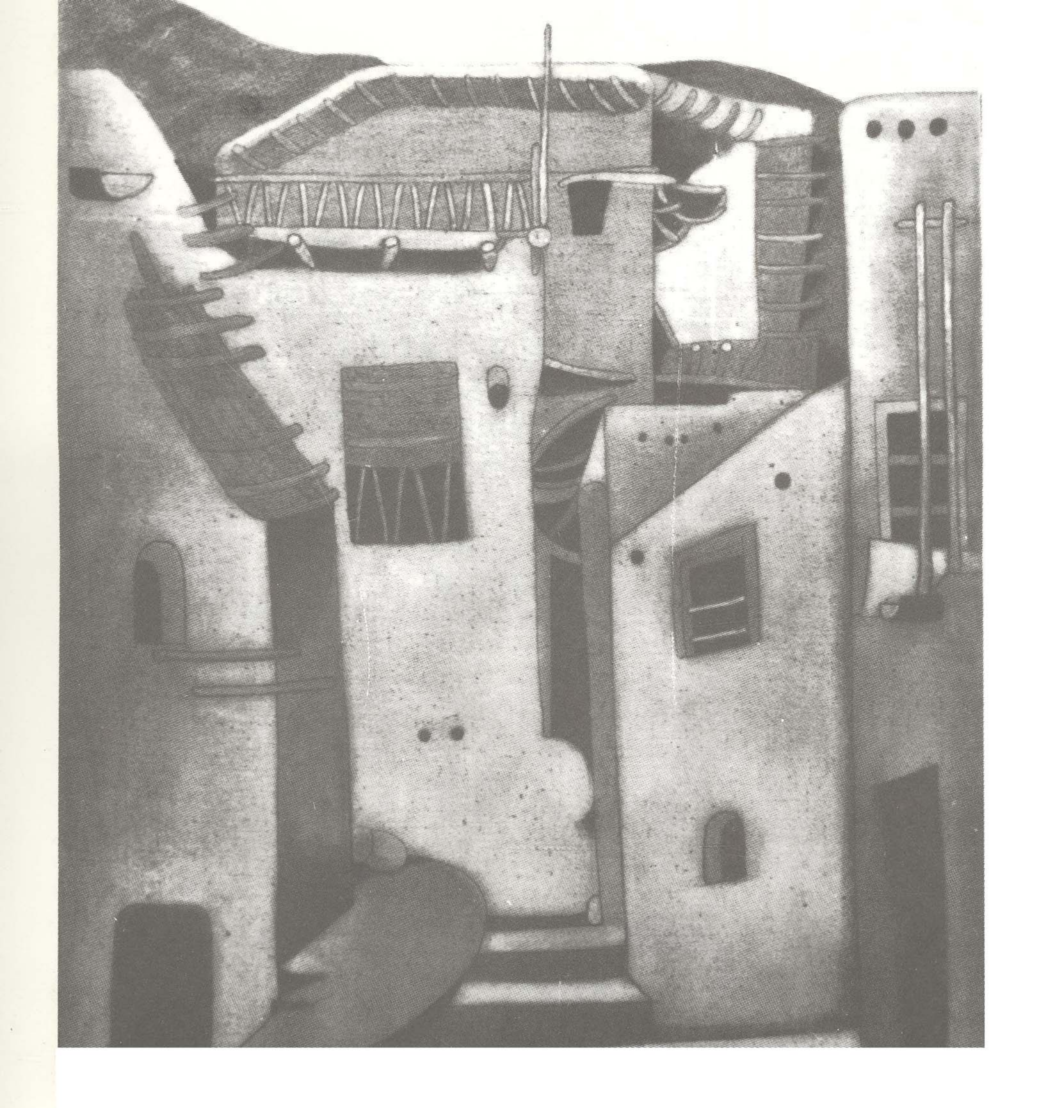
## بين الذات ... والواقع ..

خليل صفية

**لم تثر حياة ومشاعر وفن فنان في حركتنا الفنية ، الوسط الثقافي كما أثارت تجربة « لؤي كيالي » ، فقد داعب المشاعر والاحاسيس طويلاً الى أن هزها بفاجعة رحيله ... ولقد كان يخفي وراء صفاء عالمه الفني بحرا من الاحزان غرق فيه ، واضعا نهاية مأساته .**

**أحبوه أنسانا وفنانا ، وكتبوا الكثير عن حياته ، ومأساته ، وذكرياتهم معه ، في حلب ودمشق وروما ، ووجدوا في أعماقه صدى لأحزانهم ، رومانسيتهم ، الا أن أحداً لم يعمل على تحليل تجربته من جانبها الفني ، والكشف عن صلتها بالواقع ، والسؤال الذي نطرحه بمناسبة الذكرى الخامسة على رحيله هو : الى أي مدى نستطيع أن نبحث في التجربة الفنية انطلاقا من منهجنا النقدي ، جدلية العلاقة بين الفن والواقع ، بكل ما يحمله مصطلح واقع من دلالات انسانية ؟**

لا شك ان الاجابة عن هـذا السؤال لا تفترض البحث ـ فقط ـ في القيمة الاجتماعية ، بل تشمل مختلف الجوانب ، الجمالية والتعبيرية ، بما في ذلك ما هو ذاتي ، فالتجربة كانجاز مهما اقتربت أو ابتعدت عن الواقع هي نتاج تعبير ذاتي ينوس بين ( الانغلاق ) الى الداخل ، و « الانفتاح » على الآخرين كحياة لها مشكلاتها ، وأحداثها وقضاياها ، ودرجة تطورها ، فماذا عن تجربة « لؤي » من التجارب الفنية التي اتخذت مسارا عقلانيا ، فقد تطورت باتجاه محدد ، واضح المعالم والقيم ، رغم المرحلة التعبيرية الحادة التي شغلت جانبا محدودا [ معرض في سبيل القضية ] ذلك أن البدايات الواقعية في مطلع الستينات ، قد اخذت ابعادها حين هجر ( لؤي ) تعبيريته ، الصارخة ليعود الى ما بدأ به ويتابع مسيرته ضمنه الى آخر أعماله ، وهذه المسألة تنسحب على اشكاله وموضوعاته ومضامينه على اختلاف المصدر الواقعي والمحرض للتعبير [ صور شخصية ، ومناظر خلوية وصيادون ، واطفال ، وشرائح اجتماعية تعيش في المدن خارج قوة العمل كبائع البانة ، وبائع اليانصيب ، وماسح الاحذية .. الخ ] ، ففي البداية وكأي فنان ينشد صقل أدواته التعبيرية وامتلاك لغته التشكيلية ، مارس اكثر من اسلوب ، وعمل على نسخ لوحات كبار فنني

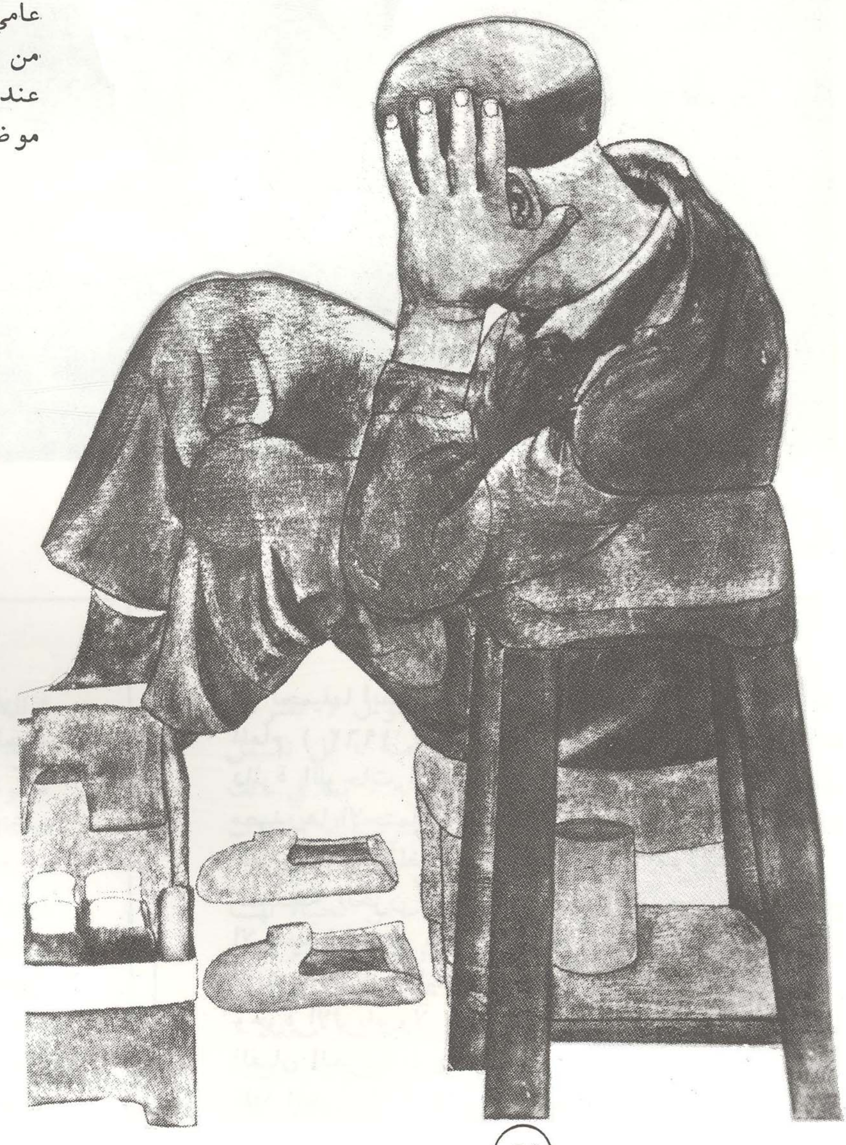


معـلولا

عصر النهضة ، كنوع من التدريب الخطي واللوني ، واستطاع خلال فترة قصيرة أن يمتلك ناصية الخط في صياغة اللوحات الشخصية ، التي بدأ بها منذ كان أن طفلا ، وذلك حين رسم صورة جده وعمل على مطابقة الرسم بالواقع ، وحين عاد ليقيم بدمشق ، محطته الاولى بعد أن أنهى دراسته الفنية في روما « مطلع الستينات » . وقام بتوظيف مهارته الخطية الواقعية « الرسم » عبر موضوعات الوجوه الشخصية، فصور سيدات أثرياء دمشق ، وفتياتهم ثم اتجه الى عائلات الاجانب محققا شهرة واسعة كرسام اللوحات شخصية . يملك قدرة ليس فقط على تصوير الوجوه ، بل تجميلها أيضا ، ووصل الى ذروة شهرته في معرض العام ( ١٩٦٢ ) ، فباع المعرض بكامله ، واتسعت دائرة اللوحات الشخصية لتشمل وجوه متباينة في مصدرها الاجتماعي [ غنية ] أو [ فقيرة مسحوقة ] ، كما اختلطت المضامين والمحرضات ودوافع التعبير ، فمسحة الحزن التي كان يضعها في وجه [ ماسح الاحذية ] أصبح يستخدمها في رسم الوجوه الخاصة ، والشيء المؤكد بالنسبة لنا منبع هذا الحزن ليس وجوه الاثرياء ولا وجوه الفقراء ، بل ينضح من ذات الفنان الحزينة ، وهو الذي قال لنا حين سألناه : ـ لماذا الحزن ؟! « لانني في أعماقي حزين » ، وقد اكد

كتاب ونقاد تلك المرحلة ما وصلنا اليه فكتبوا ما يلي : ـ [ حين عاد ( لؤي ) من روما لينظم أول معرض من معارضه ويلاقي النجاح الذي كان مفاجئا ، لكل من عرف ( لؤي كيالي ) ، وكان هذا النجاح الذي حققه نتيجة مركبة لمواهبة الفنية من جهة ، ولقدراته على تنظيم صلات كثيرة مع فئات مختلفة من المجتمع ، « استطاع أن يوطد علاقاته مع كثيرين » أحاطته بهالة من التقدير الفني الذي جعله يبيع معرضه الثاني كاملا قبل افتتاحه ، ويرسم اللوحات الكثيرة والوجوه المختلفة التي قادته الى اكتشاف كثيرات من الراغبات رسم وجوههن بأسلوبه الخطي الحيوي على المساحة الدسمة التي تشبه ملمس الجداريات ( الافريسك )

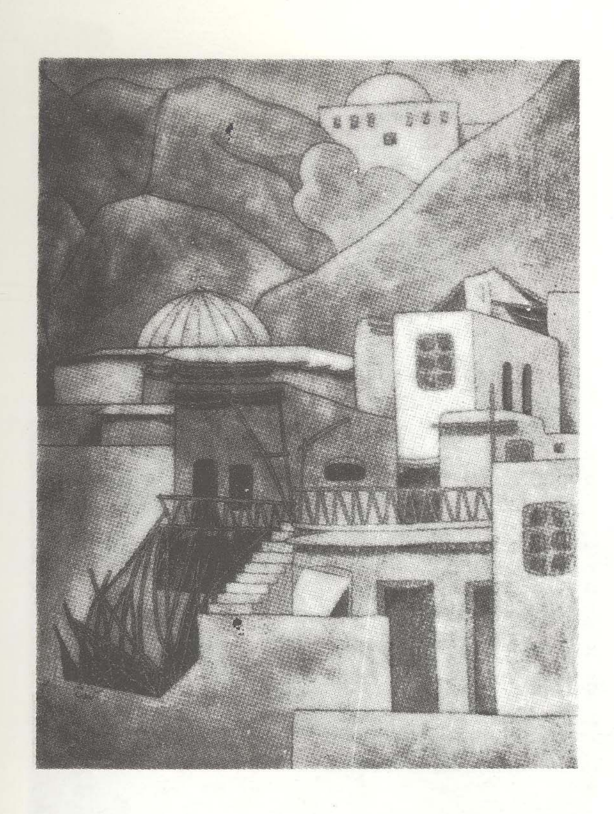
والتي تجعل امكانيات التعبير بالخط كبيرة ، لانه لم يكن يعتمد التعبير عن الحجم باللون ، بل بالخط نفسه ، ولم يرغب في تقديم الشبه بل كان يضيف الى الوجوه مسحة حزينة ، رومانتيكية أحيانا ، توحي للمشاهد بأن هؤلاء الناس يعانون مهما اختلفت طبقاتهم الاجتماعية ، ومهما تباينت منزلتهم ، سواء كانت تلك الفتاة من مترفي مدينة دمشق أو من صيادي أرواد ، ومن هذه الزاوية وجد الفنان سوقا لانتاجه الفني مربحا ، وأعطى لهذه السوق ما يريده هو من حزن عميق دفين في أعماقه ، يبرز في لحظات التعبير ، ويجسد رغباته الاليمة الطفولية ، وبعد معرضه ( في سبيل القضية ) لم يعد قادرا على العودة الى رسم لوحات الوجوه التي رسمها في البداية ، لانه اقتنع بأن تلك المرحلة كانت تمثل لعبة أدخل فيها كي يجر الى فن بعيد عن القضايا القومية التي أصبح مرتبطا بالتعبير عنها ومؤمنا بضرورة معالجتها ] . وهذا ما أكده ناقد آخر حول تلك المرحلة من فن ( لؤي ) والتي تقع ما بين عامي ١٩٦٢ ـ ١٩٦٧ : ـ [ في البداية ، عقب عودته من ايطاليا ، يوم لم تكن القضية الاجتماعية واضحة عنده ، رسم موضوعات فانتازية جميلة ، وقدم موضوعات انسانية عامة ، لكن النضج الفكري



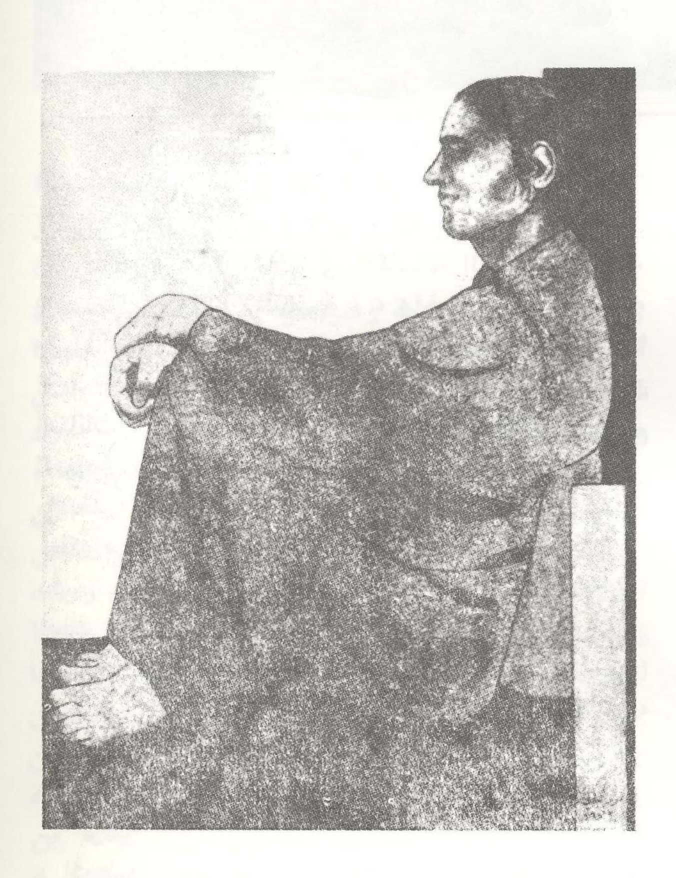
ماسح الاحذية

الاجتماعي لم يضعه في صميم القضية الاجتماعية فحسب ، ولم يكن مجرد هم كبير جديد يضاف الى هموم الفنان ، بل كان كارثة بالنسبة اليه ، ربما فهم ( لؤي ) المسألة الاجتماعية مرة ، والمسألة الوطنية القومية مرة ثانية من زاوية غير دقيقة ، أو غير صحيحة ، لكنه في آخر تحليل استطاع أن يصل أخيرا الى النقطة التي تؤكد ارتباطه بأرضه وشعبه بأوثق ما يكون الارتباط وعقب معرضه الثاني في دمشق عام (١٩٦٢) اجتذبته الاضواء ، وانصرف يرسم «الوجوه» لرجال هذه الصالونات ونسائها ، سواء كانوا عربا أم أجانب ، حينذاك غضب منه أصدقاؤه الذين أحبوه وفتحوا صدورهم له ، ولكنه لم يأبه لذلك ، .. هو الشاب العائد حديثا من ايطاليا ، من لم يتجاوز السادسة والعشرين الا قليلا ، دون زاد من فكر صلب يقوى به على مواجهة هذه الدنيا اللئيمة باطنا ، البراقة ظاهرا ، ويمكنه من التمسك في وجه مغرياتها الجمة ، ومنزلقاتها اللزجة ، ماخلا موهبة تتوقد باستمرار ، وتطلعات لا حدود لها ، ولم يكد عام ( ١٩٦٣ ) أن ينصرم حتى بدأت الاشياء تتغير في عيني ( لؤي ) وفكره ، وكان معرض عام ( ١٩٦٧ ) ـ في سبيل القضية ـ ، يمثل ذروة تحوله من موقف الى آخر ومن أسلوب واقعي الى أسلوب تعبيري ] ، لكن هل انحصر صراع « لؤي » مع رفاقه الفنانين في مسألة تصوير الوجوه الشخصية فقط ؟

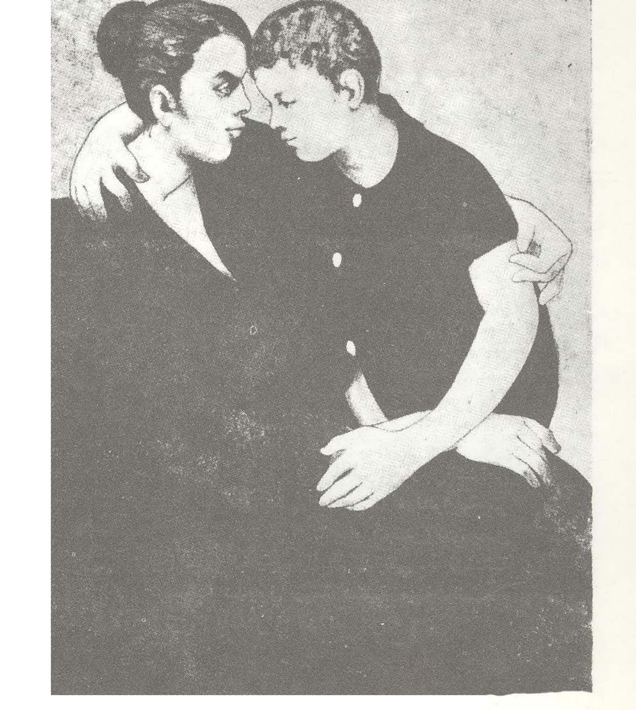
**لا شك ان هذه المسألة كانت تمثل جانبا من ذلك الصراع الخارجي والداخلي ، الذي عاشه ( لؤي ) بكل أحاسيسه وانفعالاته ، فماذا عن الجانب الآخر من الصراع الذي احتدم مع الفنانين الذين عاصروه ، لعل عودة الى تجارب معاصريه في تلك المرحلة ( النصف الاول من الستينات ) تكشف عن ندرة ( التجارب الواقعية ) التي يمكن أن تقف في مواجهة المد التجريدي الذي أخذ مداه بين مختلف الاتجاهات ، فقد كان التجريد الاسلوب الاكثر حضورا في تجارب الفنانين على اختلاف موضوعاتهم ومواقفهم واتجاهاتهم ، بما في ذلك أصحاب الاتجاه العربي ، وكانت تجربة ( لؤي ) من التجارب الواقعية النادرة في ذلك الوسط الفني التجريدي ، واذا أضفنا الى ذلك المهارة في الرسم التي كان يتمتع بها والتي افتقر اليها الكثير من رفاقه ، فهذا يكشف لنا مدى الصراع وتنوعه وتوزعه على أكثر من صعيد [ الشهرة ـ الموضوع ـ أسلوب التعبير ـ الموقف ] والصنعة ايضا ، فقد كان ( لؤي ) صانعا ماهرا متمكنا من أدواته التشكيلية ، وبشكل خاص ( الخط ) الرسم ، وعبر هذه التقنية ( الرسم ) و ( دون اللون ) تطورت تجربته في مختلف مراحلها ، لتصل الى نوع من الثراء والغنى الخطي ـ ان جازلنا**



معلولا



إمرأة جالسة





أمومة

أمومة

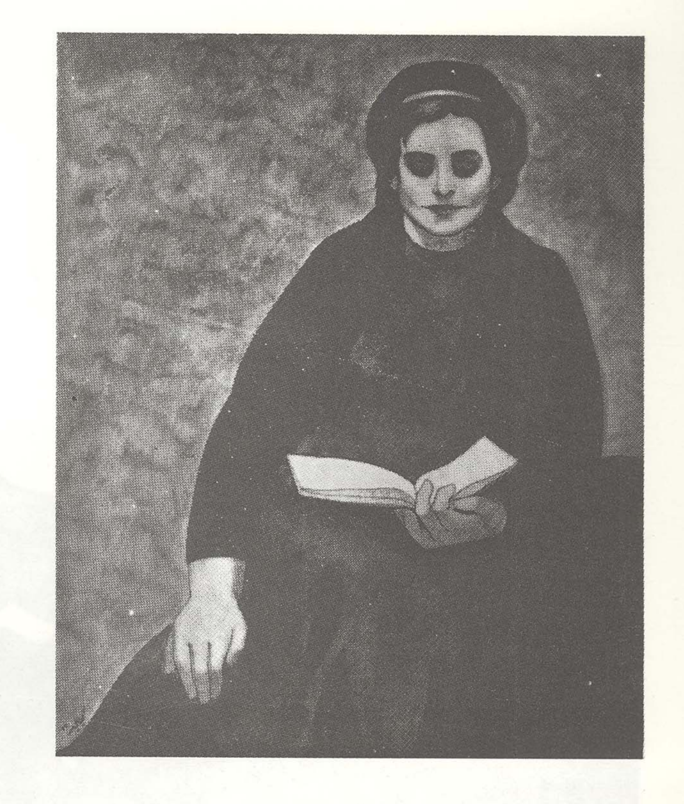
**التعبير ـ ، الخط في قدرته على صياغة الكتلة ، كما تكشف لنا في تجربة ( لؤي ) الفنية عبر ( الوجوه والاجسام ) ، ثم الخط في امكانياته التعبيرية الهادئة ( معرض في سبيل القضية ) ، وأخيرا الخط في رقته وشاعريته ورومانسيته ( موضوعات مختلفة ) ، وهنا لا بد من الاشارة الى مسألة نراها هامة ، وهي [ أن امكانات ( لؤي ) الخطية لا تعني فقط المهارة في رسم العناصر الواقعية ، فتلك مسألة صنعوية ، لكن تعني بالتحديد المهارة في رسم الخط بذاته ، الخط بكل ما يملكه من امكانيات جمالية وتعبيرية ، ( لين ـ قاس ـ دقيق ـ متحرك ـ انسيابي ـ حيوي ) .. الخ ] ،** لذلك كله أصبح ( لؤي ) في تجاربه الاخيرة يؤكد على ما نطلق عليه بلغة النقد ( الخط المحيط ـ الخارجي ) الذي يحدد العناصر والاشكال ، ويكونها عبر قوانينه الداخلية وجمالياته الآنفة الذكر ، وتلك سمة من سمات فنون الشرق ـ عامة ـ والفن في تراثنا العربي ـ خاصة ـ ، وسنعود الى الحديث عن هذه المسألة ( الخطية ) عبر متابعتنا تطور التجربة ضمن اطارها الاجتماعي ..

اذا كان العام ( ١٩٦٣ ) يمثل ذروة تألق ( لؤي ) في تصوير الوجوه ، فماذا بعد هذا العام والذي يعتبر نهاية مرحلة من مراحله الفنية ، ليس من حيث اسلوب التعبير أو التقنية ، لكن من حيث دوافع التعبير الواقعية والمحرضات الاجتماعية والسياسية ، ذلك ان ( لؤي ) بعد ذلك العام هجر ذلك الموضوع الذي شغله طويلا واتجه الى موضوعات أخرى أو لنقل الى واقع آخر هو ( الواقع القومي ) بمشكلاته ، وأحداثه وقضاياه ، وهذا التحول رغم مظهره الحاد ، ثم ـ أيضا ـ بتأثير الظروف المحيطة ، ووصل الى مداه كموضوع جديد بالنسبة للفنان وكصيغة تعبيرية انفعالية في معرض ( في سبيل القضية ) عام ( ١٩٦٧ ) ، ولان التحول في هذا المعرض كان كبيرا جاءت الصدمة موازية لحجم التحول ، لذلك وجدنا في هذه التجربة حالة غريبة ضمن مسار التطور عامة ، فهي لم تشغل في نتاج « لؤي » الذي بلغ عدة آلاف من اللوحات ، المساحة التي شغلتها تجاربه الاخرى ، ومن **المؤكد** ان معرض ( في سبيل القضية ) كان **يمثل تحولا جذريا** في فن ( لؤي ) سواء من حيث الموضوع .. [ التحول

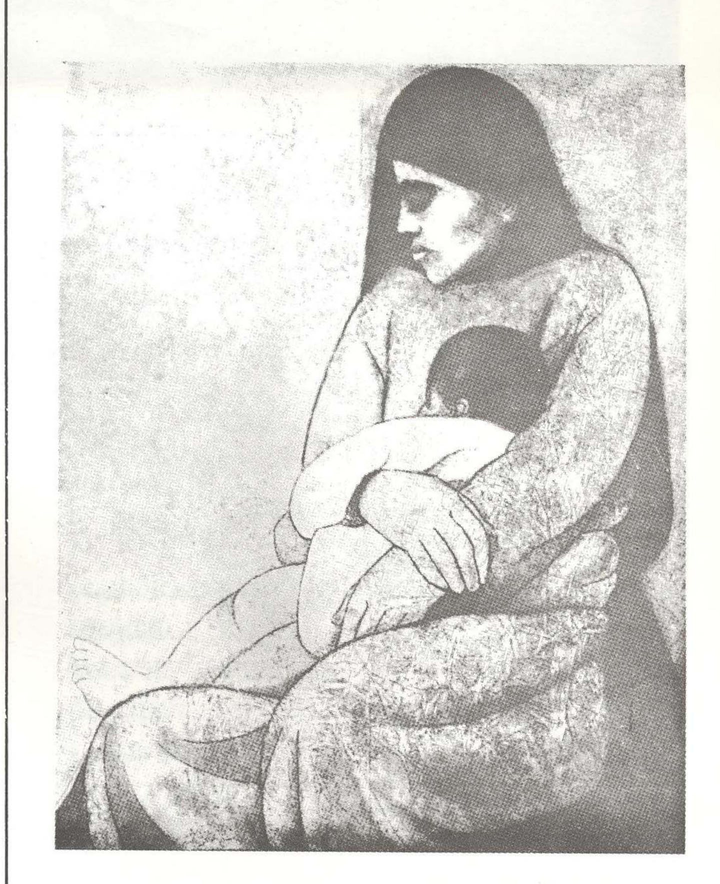


وجبة طعام

من تصوير الوجوه الشخصية الى الموضوع القومي ] ، أو من حيث الجمالية [ الانتقال من الرقة والصفاء الى أقصى حالات التوتر والانفعال ] وكذلك الامر بالنسبة لاسلوب التعبير ... [ من واقعية شاعرية حالمة الى تعبيرية صارخة تكشف عن حدة في العاطفة وشدة في الانفعال ] . وقد قدم ( لؤي ) معرضه ( في سبيل القضية ) بكلمة جاء فيها : ـ **[ أسئلة تطرح ولا بد لها أن تطرح دوما ما دام هناك استعمار ، وما دامت فلسطين العربية بيد الغاصبين الصهاينة ، وما دامت الاسكندرون العربية تنادينا في الشمال ، وما دامت لنا حقوق مغتصبة من أرضنا العربية ، وما دام هناك مستعمِر ومستعمَر ، وما دام هناك انسان مستغل وانسان مستغل ، من هنا منطلق الابعاد الحقيقية للقضية ، وفي اللحظة التي يتجسد فيها الوعي والادراك العميق لحقيقة المعركة المصيرية التي نخوضها مع الاستعمار أولا ، وبكل أشكاله وصوره من ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية يتجسد فهم أبعاد القضية الحقيقية ، وليست القضية الا تجسيدا لقضايا الجماهير الكادحة من شعبنا العربي ، وفي اللحظة التي يدرك فيها فناننا هذه الابعاد الحقيقية للقضية يدرك بأن الفن يجب أن يأخذ دورا طليعيا في خدمة القضية ، ومن خلال هذا الادراك يكون قد عرف جوهر الفن ومعناه الحقيقي ] . والسؤال الذي يطرح على هامش ذلك التقديم للمعرض هو : كيف ترجم (( لؤي )) تلك الابعاد التي تحدث عنها وحددها بوضوح ووعي ؟ هنا تكمن المشكلة ، ذلك ان الترجمة الانفعالية التي اعتمدها في صياغة (( القضية )) لم تحمل في عوالمها محتوى الكشف والتحريض ، ولانه على درجة كبيرة من الحساسية ترك العنان لانفعالاته التي قادت الى صياغة صورة في منتهى المأساوية وبمعزل عن مساحة من أمل ، لذلك كانت الصدمة كبيرة حين حدثت النكسة ( ٥ حزيران ١٩٦٧ ) فقد كان المعرض قاتما ، وهكذا**



القارئة



امومة

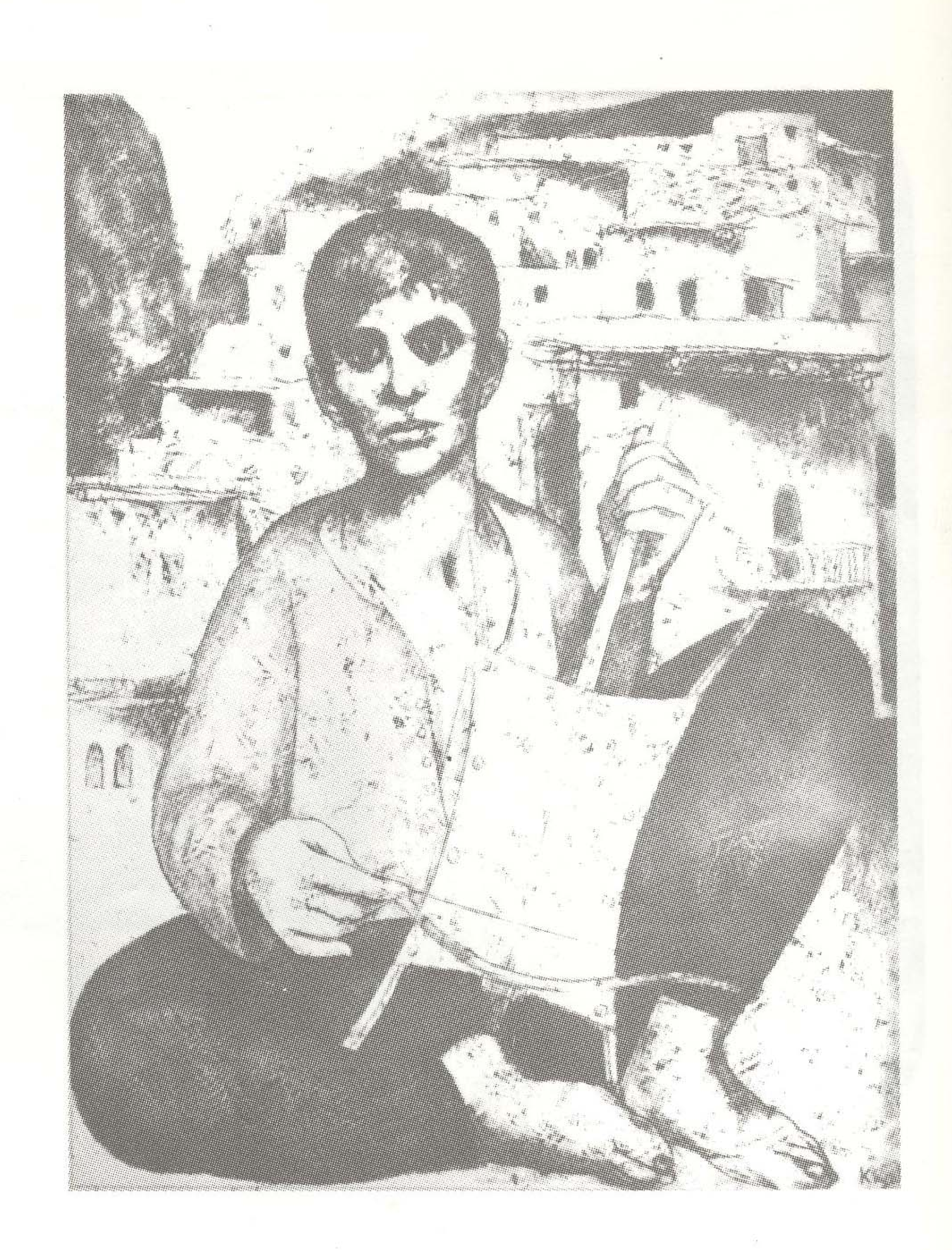
أضافت النكسة الى مأساته مأساة جديدة دفعته ألى العزلة اجتماعيا وفنيا ، واستطاع بعد فترة من العزلة أن ينتصر على مأساته ويعود الى الانتاج عبر الاتجاه العقلاني الذي ساد تجربته قبل مرحلة [ معرض في سبيل القضية ] ، وعبر الموضوعات الاجتماعية والانسانية ، ولان لبعض هذه الموضوعات [ أمومة ـ طفولة مشردة ـ باعة صفار ] تأثيرا عميقا في داخله فقد قام بمعالجتها أكثر من مرة ، فقدم على سبيل المثال موضوع ( الامومة ) في سلسلة من اللوحات التي يعود انتاجها الى فترات زمنية متباعدة ، مؤكدا على مزيج من الجمالية والمأساة ، شاعرية في صياغة الاحزان ، رقة في تناول الانسان ، وضمن عالم مسكون بصفاء لا مثيل له ، فماذا عن هذه المرحلة التي تمثل التجربة خير تمثيل ، وما هو الهاجس المشترك كقيمة اجتماعية ومحتوى انساني ، ما هي السمات المشتركة التي تطبع مختلف موضوعاته بطابع متميز ؟

لقد لخص احد النقاد هذه السمات في جملة واحدة : [ لؤي كيالي : الجمال الحزين الذي يريح النفوس المتعبة ] وحين سألوه في آخر أيامه عن أجمل ما قيل في تجربته الفنية ، قال : ـ [ الجمال الحزين ...الخ ] وفي احدى المناسبات سألته عن دوافع الحزن فأجاب : [ لانني في أعماقي حزين ] ؟.

ـ ترى هل وجد ( لؤي ) في أحزان شخوصه ـ : [ الام ـ الصياد ـ الطفل المشرد ـ ماسح الاحذية ـ بائع اليانصيب الخ .. ] صدى لاحزانه ، لاعماقه ؟

تلك مسألة مؤكدة ، الا أن الشيء الهام من وجهة نظرنا النقدية يكمن في الاطار الاجتماعي لهذا الصدى ، فهو لم يعد يرسم السيدة الثرية ، ويوشحها بمسحة حزن كما في بداية تجربته ، بل أصبح يقدم لنا نماذج انسانية معينة تمثل في النتيجة شريحة اجتماعية مسحوقة ، وهنا تكمن أهمية ما قدمه في هذا المجال ،

لانه ارتبط بتحليل اجتماعي للواقع ، وبرؤية جديدة للمسألة الاجتماعية ، وهكذا التحم بالآخرين عبر توحد أحزانه بأحزانهم ، آلامه بآلامهم ، وبذلك قام بتصعيد ما هو ذاتي وربطه بالناس برباط محكم ليصبح صوتهم، احتجاجهم الهادىء ، حزنهم العميق ، آلامهم الدفينة ، وهنا يكمن التطور في التجربة من جانبه الاجتماعي ،



صباح الخير أيها الحزين

وقد استطاع أن يشد الناس على اختلاف مواقعهم الاجتماعية وثقافاتهم ومواقفهم الى أعماله وما تحمله من مضامين ، وذلك بفعل الجمالية التي تكون العالم الشاعري الرقيق الذي تعيش فيه تلك الاحزان والآلام، وهنا يقترب ( لؤي ) مما هو قدسي في صياغة عالمه الفني ، وهذا يعني أنه بحث أخيرا عن نوع من الخلاص ( مسيح جديد ) يحمل صلبانه وآلامه وأحزانه ويدعو الى الجمال والمحبة والخير والسلام .

وقد تكشفت أحزان أبطاله بشكل خاص عبر الوجوه وما أعطاها من تعابير انسانية ، وبكثير من الوداعة ، بمعنى أن آلام شخوصه على اختلاف مشكلاتها الاجتماعية والانسانية ، ما زالت دفينة في أعماقها، وفي بعض الحالات تبدو هذه العناصر الانسانية مستغرقة في أحزانها وآلامها ، تعيش الألم بمتعة وتختزنه في الداخل ، تكبته ، ولا تفجره ، وكأنها مستسلمة لمصيرها .

انه الاحتجاج الصامت .. ان تقول ( لا ) بقلبك ولا تقولها بيدك أو بلسانك ، ولعله أراد أن يدفع المتلقي الى الاحتجاج الآخر ، الى الثورة على الواقع المأساوي وهي مسألة لا نستطيع أن نؤكدها أو ننفيها ، لكن تبدو هذه الرؤية مبررة في معالجة موضوع الطفل المشرد [ بائع اليانصيب ـ ماسح الاحذية ـ بائع المسكة .. الخ ] فالبطل هنا ( الطفل المشرد ) لا يملك من الوعي ما يجعله قادرا على الرفض ، وكثيرا ما يكون احتجاجه نحو الداخل ، وهكذا يكون التحريض على التغيير ليس داخل عالم اللوحة بل خارجها ، تحريض وتثوير المتلقي على رفض ذلك الواقع ، والعمل على تغييره ، وتابع ( لؤي ) رحلة الآلام واتسعت الاحزان الجميلة والعميقة ، لتشمل معظم موضوعاته ( أمومة ـ طفولة ـ عائلة صياد ـ وجه ـ عامل ـ قرية ـ طبيعة صامتة ـ زهور ) الخ ...

نعم ، حتى الزهور الجميلة صاغها عبر آلامه وأحزانه ، حتى طين المنازل جبله بمكان ينضج من ذاته، حسا بالألم والحزن والجمال ، أقانيمه التي عمل على تخليدها عبر أبطاله الصغار والكبار ، رومانسيته الحالمة التي عاشها في فنه ، وعزفها بقيثاره الخطوط السابحة على سطوح لوحاته الفقيرة بألوانها ، الفنية برعش خطوطها ، وبما تحمله العناصر الانسانية والاشياء من تعبير انفعالي اتسم في بعض المراحل بالعفوية وبدفق العاطفة الحزينة ، الا أنه تطور ، وتبدل ، وتحول ، باتجاه عقلاني رغم الاستمرارية في معالجة الموضوع الواحد وفي مختلف مراحل التجربة ، ورغم التنوع في البناء التشكيلي والتعبيري ، فحين رسم ( طفلان من أرواد ـ صياد من أرواد ـ ماسح الاحذية ـ وجه ـ أمومة .. وغيرها ) في النصف الاول من الستينات أكد على عفوية الانجاز بحيث وجد فيه البعض ذلك الفنان التعبيري المتميز بحسه الانفعالي بالناس والاشياء من حوله ، الا أنه حين عاد في السبعينات ليتناول نفس الموضوعات [ارواد والصيادون والباعة الصغار والامومة ] خرج عن عفويته ليقدم أعماله ضمن رؤية أخرى مختلفة فيها الكثير من عقلانية البحث التشكيلي ، وقد خشي رفاقه أن تقوده هذه العقلانية الى شيء من الآلية في التعبير ، الا أننا وجدنا في هذا التحول العقلاني البعيد عن حدة العواطف والانفعالات قضية أخرى تتمثل في رغبة ( لؤي ) تحقيق التوازن النفسي على سطح اللوحة ، وهو الذي عاش في أيامه الاخيرة ذروة الانفعال ، والاحساس الذاتي بالالم والعذاب والحزن ، وهكذا آثر في نهاية حياته أن يفجر انفعاله في داخله لا في لوحاته ، خاتما بذلك مأساته .



## بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاة الفنان الراحل

# لؤي كيّالي

ناديا نصّار

**لقد حقق الفن التشكيلي عبر مسيرته طريقاً طويلا في علاقته بالاشياء واحتكاكه بأحداث العالم وانعكاسات العالم الانساني ... وخاصة في مدى تقاربه مع العالم ومرتكزاته ونوعية المعطيات الفنية وقيمها العلمية ...**

**ولكن لم يحقق خطاً متوازيا في مسيرته وعلاقته الصميمية بجوهر الانسان نفسه ، وطرح الانسان مباشرة ككتلة حيوية عبر مناخ من التوق والحس الجماليين وعبر ديمومة الانسان الساكنة والمتحركة .**

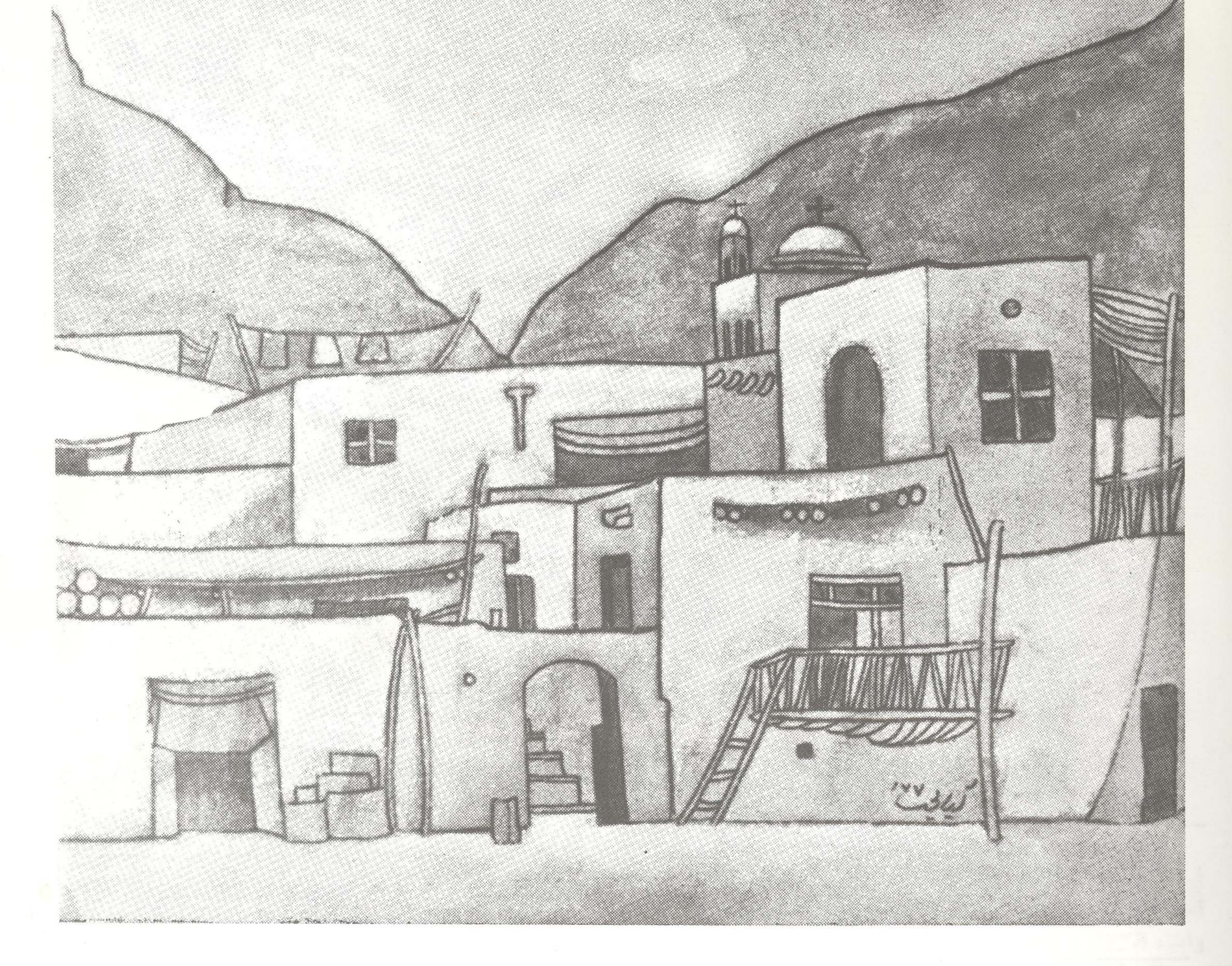
**العمل الفني كالكائن الحي ... له ديمومته الخاصة وطابعه الذاتي ... والابداع مرهون بديمومة الانسان وزمانه على الرغم من الجهد الذي يبذلـه الفنان في انتزاع العمل الفني من تيار الديمومة للتعبير عن الحقيقة الجوهرية .**

ويعتبر الفنان (لؤي كيالي ) من أوائـل الفنانين التشكيليين العرب ... ساهم في معالم النهضة الفنية الحديثة عبر معارض شخصية في الغرب والعالم العربي ونال عدة جوائز عالمية كانت انعكاسا لشهرته العالمية قبل شهرته العربية ... وبعد أن نال مجده الفني رجع الى وطنه والتزم بواقع شعبه وأمته ... وعمل على ازالة الانفصال بين المجتمع والفن ، اذ ان الفن عنده طريق المجتمع ... مأخوذا من اللب التاريخي للانسان في بلدنا ... انه فن اجتماعي توجيهي .

( لؤي كيالي ) فنان واضح وصريح استوعب ظواهر مجتمعه والتزم بالانسان عبر مناخ مأساوي ظاهري ... وفهم مدى ارتباط الفن بالشعب لانه من الشعب ... والرؤيا عنده رؤيا انسانية صافية متبلورة تحتضن وجود الانسان كشكل وجوهر .

تتلخص مسيرة لؤي الفنية عبر ثلاث مراحل :

**المرحلة الزرقاء : أو الوردية وكان يرسم خلالها شخوصاً واقعية بجو شاعري متناغم ... والانسان عنده هرمي الطلعة أقرب الى الكتلة النحتية او النصب ، على الرغم من لولبية الحركة وهارموني الايقاع الجمالي وتتجلى قدرته الفنية في الخط ... اذ الخط عنده يتخذ مظهرا انسانيا واعيا ... وقد شبه بعض النقاد خطه هذا بخط الفنان العالمي ( بيكاسو ) ، اذ أن الخط عنده هو الرسم ،والتشابه**



معلولا

**بينهما في معالجة المآسي الانسانية ، ولكن على اختلاف الرؤيا أو اللقطة الفجائية ... يريد النفاذ بنا من خلال العيون الى أسرار النفس الانسانية ومكوناتها الحزينة ... ان من مقومات الشخصية عنده امكانية التعبير عنها بواسطة الخط .**

**والجمالية عنده لون من المعرفة ... فالفن عنده تعبير عن واقع انساني معين بواسطة ادراك حسي للواقع ويتميز ادراك لؤي بالنقاء والبساطة والتعفل حتى لكانك تحس بان الواقع الانساني احيانا يتصف بالعبقرية في ابسط مظاهره .**

المرحلة الحزيرانية : قدم عبرها مجموعة من الاعمال الفنية ذات طابع ملحمي خاص بالتاريخ لقد سجل من خلال رؤياه الخاصة ، ما يختلج بالنفس العربية عامة وما تفجر عنها خلال حرب حزيران لقد لخص تمزق الشعب العربي وصراعه الداخلي أكثر من صراعه الخارجي وخاصة في لوحة ( لماذا ؟ ) التي احدثت ضجة ، وردة فعل كبيرة ، وكانت مجال حوار مستمر ، وكأنها سمفونية ايقاعية ، حزينة ،متوحدة، عبر الوجوه التي تختلج بالمشاعر ، وتعبر عن نداء مأساوي بالرجاء والخلاص لم يكتف بوصف مأساة اللاجئين بل وقدم الابعاد الماساوية التي تشمل النازحين عن أرضهم .

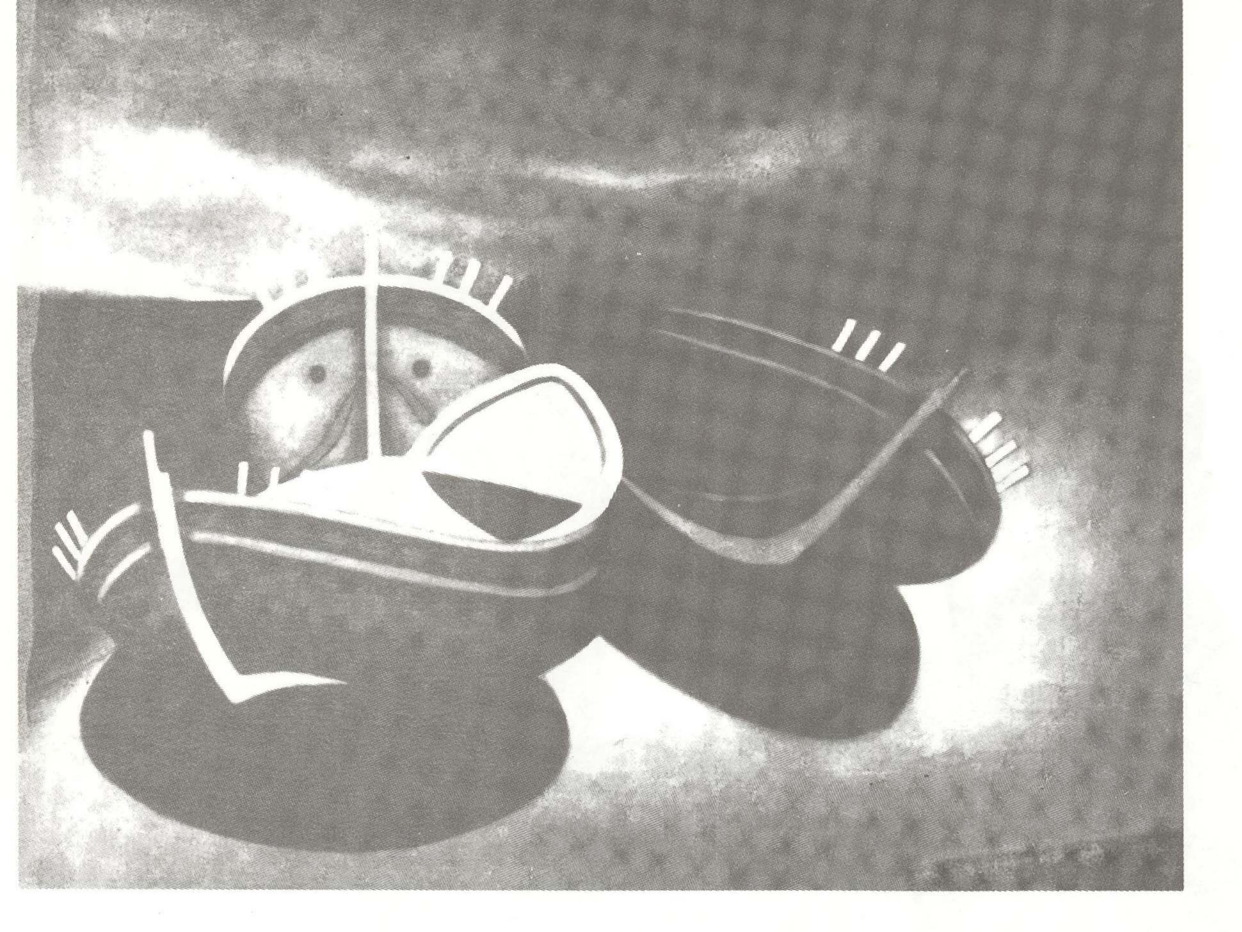


الازهار الصفراء

هذه المجموعة الفنية ( معرضة في سبيل القضية) قبل حرب حزيران بعدة أيام كانت بمثابة ملحمة قومية تنبه الضمير الانساني في العالم ، وتعكس شعورا انسانيا شاملا بالقضايا العالمية الشبيهة ، مثل ماساة فيتنام وفلسطين والجزائر هذه الملحمة كانت اكثر عنفا حيث طرح شخوصه في جو ملحمي درامي مشدود بشكل عصبي متوتر الى اقصى درجات العنف والتمزق وخاصة حركات الوجوه والايدي أما الاجساد في حالة صراع سبغ على معالمها كل معاني الصراع الازلي عند الانسان .

بعد معرضه هذا حدثت النكسة العربية ومن شدة حساسية الفنان ومعاناته اذ أن العمل الفني عنده امتداد لحياته كانسان عربي استحال الحد الفني عنده ، الى حدث تاريخي تمرد على وا ومزق كل لوحاته ، ورفض معالم بيته الفنية ، وعلى اثرها أصيب بازمة نفسية حادة فتوقف عن العمل الفني والوظيفي ولجأ على أثرها الى الوحدة النفسية فترة سنتين ، وعاش حواره الداخلي مع نفسه ، ومع تاريخ بلده وشعبه ان استراحة الفنان الحقيقي تشبه استراحة المحارب والمناضل والالم يطهر النفس الانسانية مثل الفن ، حين تترسخ المشاعر في اعماقه حزنا ساكنا .

**المرحلة الانسانية : بعد فترة سنتين تقريبا ، نهض من جديد حاملا جراحه معانقا وجه انسانيته يرسمها بالوان جراحه ويخط شخوصه من القاع الانساني بكل تواضع النفس البشرية مما يؤكد التزام الفنان الاصيل بانسان بلده وتعاطفه ، عبر نضاله وتاريخه ، في سبيل تبيان حالته الراهنة ، المعذبة ،**



مراكب

في هذه المرحلة الاخيرة المتميزة ، بشخوص ونماذج انسانية معذبة ، من خلال رؤيا موضوعية للمساكين، وابناء الشوارع المهملين ...

لقد أعطى فنه الصبغة الموضوعية ، المرتبطة بحالة انسان ذي بعد رابع ورجع ليؤكد بواسطة الخط ، والذي هو قوام الوجود الفني ، عبر مساحات لونية، أشبه بالرسوم الجدارية أو الايقونات الجدارية يحاكينا بلغة نسيجية تشبه لغة ( غوته ) الادبية ، وغناء السياب الشعرى الحزين ان لؤي يحببنا بانسان الفقر والماساة لشدة تعاطفنا معه ، من خلال اطار شاعرى غنائي أشخاصه هادئون ، ومتزنون على اختلاف اوضاعهم وكيفياتهم الجمال عنده جمال تعبيري ( مازوكي ) نرى عبر العيون العذاب والحرمان والتحدى والقلق عنده قلق باطني ومصيري وأحيانا يصل ( الحزن ) عنده الى حالة سادية فيها لذة التحدي والرفض للواقع الذي يعيشه ، هذا الانسان توتر بصمت صارخ توتره النفسي وحساسيته تعادل توتر ( فان غوغ ) وعذابه .

ان ماأعطاه ( لؤي ) فن أصيل يعتبر دلالة تاريخية وبشارة لخلاص الانسان من عذابه وشقائه الابدي.. وتعتبر مسيرته الفنية تعبيرا اكيدا عن التزام الفنان ومعاناته الكبيرة تجاه مجتمعه لكي يرقى به نحو الاعلى والافضل .

الابداع الفني مرهون بغنى التجربة الانسانية ويقاس في مدى كشف أعماق الانسان الخفية ورصد الوجه المنسي في أعماقه وابراز كينونة الداخل عن طريق كينونة الخارج .

فن ( لؤي ) لم يكن وليد الفطرة وحدها او وليد ادراك فطري بل هو وليد ادراك معنوي يرفض مظاهر الانسان المكتسبة او الشخصية المكتسبة ... ويقدم لنا الانسان الخام البسيط ويطرحه أوينقله لنا من صفة انسان عادي الى درجة اعلى من الادراك المعنوي

خلاصة الرأي عن الفنان ( لؤي كيالي ) ان الفن عنده في جوهره معرفة ..... والمعرفة خط يمضي باتجاه علم الانسان .

# النحات السوفياتي

# كوموف

إعداد : عاطف أبو جمرة

النحات كوموف

تماثيل ( سلتيكوف شيدرين ) في مدينة كالينين، ( أندريه روبلوف ) في موسكو و ( بوشكين ) في ملدافيا، وفي مدينة ( كالينين ) وقرية ( بولدينه ) ، كلها من صنع ( أوليغ كونستا نتينوفيتش كوموف ) وهي تماثيل ممتعة بتكوينها وبنيتها ، وتمتاز بانسانية خاصة ، وشاعرية وعمق في المضمون ، ( كوموف ) أحد الفنانين القلائل الذين خلقوا سلسلة متميزة حول موضوع ( بوشكين ) .

النحات ( أوليغ كونستا نيتنوفيتش ) يحمل لقب فنان الشعب في جمهورية روسيا الاتحادية الاشتراكية ، وهو حائز على جائزة الدولة في الاتحاد السوفيتي ، وجمهورية روسية الاتحادية الاشتراكية السوفيتية ، وعضو مراسل في اكاديمية الفنون السوفيتية وأمين سر اتحاد الرسامين في جمهورية روسيا الاتحادية الاشتراكية السوفيتية .

ولد ( أوليغ كوموف ) في موسكو عام ( ١٩٣٢ ) وفيها امضى طفولته ، وهو ينتمي الى ذلك الجيل الذي عانى بشدة من قساوة ويلات الحرب في سنوات طفولته ، ومما لاشك فيه ان الحرب قد تركت بصماتها على ابداعه .



عامل الزجاج

في سنوات ما بعد الحرب القاسية انهى كوموف المدرسية الفنية ، وفي عام ١٩٥٩ انتسب الى المعهد الفني في موسكو ( معهد سوريكوف ) ، وكانت حياته كطالب ، ومن ثم كفنان مبتدىء حياة صعبة ، لم يكن لديه مشغل ، ولم تكن أعماله تلقى دائما استحسان النقاد ، لكن الصعوبات لم تنته ، بل كان كل هذا مدرسة حياتية ممتازة .

## بداية الطريق

**سار ( كوموف ) ويسير ، كأي فنان حقيقي ، على طريق التقصي والاكتشاف ، نقول يسير ، ونعني هذه الكلمة بالذات،لانه لايحلق مع زوابع الرغبات البراقة، واللقطات المثيرة والانجازات المبهرة ، انه يعيد الفهم والصياغة ويكتشف ابعادا جديدة ، ويعرض مايبدو لنا أننا نعرفه منذ طفولتنا ، يعرضه من زوايا ومواقع لانتوقعها ، فلا يجد المشاهد نفسه ، الا والدهشة تعتريه ، ليكتشف أن الموقف الذي عبر عنه (كوموف) هو فعلا هكذا ، بل لايمكن أن يكون الا هكذا .**

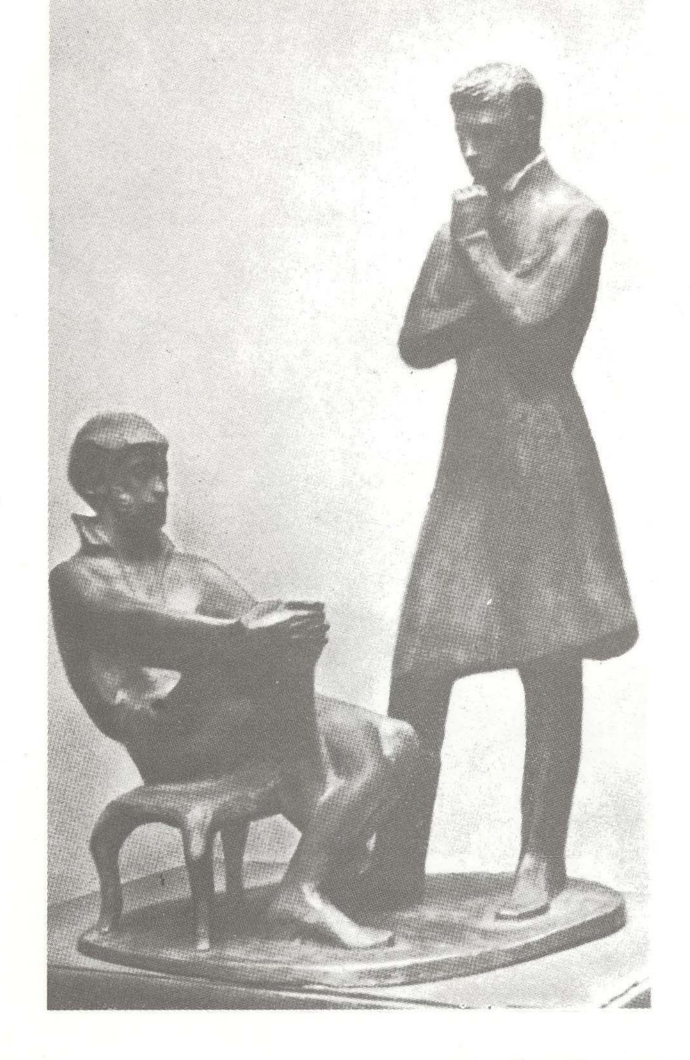
**ولايجوز لنا أن نقول أن برنامج ( أوليغ كوموف) ومجالات اهتماماته المنتقاة خلال فترة زمنية طويلة، وأن اتجاه ابداعه الفني ، كلها كانت واضحة عنده منذ سنوات الدراسة في المدرسة الفنية ومن ثم في المعهد .**

**أي انسان ، مهما كان ، يعيش في بيئة معينة ، وفي وسط مادي معين والى جانب العديد من الاشياء، وكثيرا ماتتأثر وضعيته ، ومرونة جسمه ، وحركته بكيفية تعامله مع هذه الاشياء ، فيشكل معها وحدة مكانية ( فراغية ) محددة ، قد تكون هي نفسها ممتعة بتكوينها أحيانا ، وقد تحتاج أحيانا أخرى الى تدخل الفنان والى اخفاء فهم جمالي عليها .**

**مابين( ١٩٥٨ــ١٩٦٠ )بدأت تظهر عند ( كوموف)**



بوشكين وبوشين





الفتاة والكرسي

عوضا عن تماثيل الرؤوس التي كانت تشغله سابقا، بدأت تظهر واحدة تلو الاخرى تكويناته البرونزية الصغيرة مثل ( البيانو ) و ( العربة ) و ( الزجاج ) و ( الهاتف ) و ( ماسحة الارض ) و ( المرآة ) و ( الفتاة والكرسي ) وغيرها .

أبسط ما يمكن أن نطلقه على هذه الاعمال هو الدراسة الشكلية ، فكل واحد منها يعالج احدى المسائل الشكلية : الفراغية أو المرونة أو الايقاع، واضافة الى ذلك ، نرى خلف هذه التكوينات المعممة، وخلف هذه الوجوه البيضوية ، غائبة الملامح ، والتي لاتعود لاحد، نرى الحياة الحقيقية ، نرى الناس الذين يحيطون بنا نرى حياتنا العادية التي تبدو لنا أحيانا غير شاعرية ، أم شابة تدفع أمامها عربة طفلها في الشارع ، فتاة عاملة تمسح لوحا كبيرا من الزجاج، احداهن تتكلم بالهاتف ، واخرى تسرع الى موعد فتقف أمام المرآة لتسرح شعرها ، كل هذه الصور صور عامة لذلك تبدو أكثر قربا منا ، لقد انتقى النحات فعلا ما هو نموذجي وفي الوقت نفسه وجد انسجاما تشكيليا جديدا كليا ، المادة الاعتيادية تنفذ دورها الطبيعي وتكتسب قيمة حيوية ، ان الشعور بالحداثة والنقاوة هو الذي يميز أعمال كوموف الصغيرة ، ففيها انعكاس للفهم الذي كان سائدا في تلك الفترة حول أهمية اليومي والحياتي والشاعري .

الى جانب هذا كان يوجد في أعمال ( كوموف ) شيء ما خاص ، ابتسامة ظاهرة بعض الشيء ، ليست كاريكاتورا ، ولا فكاهة ، بل ضحكة بسيطة تبدو من خلال المبالغة في بعض الاشكال ، من خلال الانثناء المتعمد في الجذع والحوض وكأنهما تكرار شكلي للبيانو أو لنزوة الانحناء في ذراع العربة . هذا الاحساس بالمزاح الخفيف وصدره ان الفنان اختار لنفسه في هذه الاعمال موقع المشاهد من بعيد ، وكأنه ينظر عن بعد ويبتسم .

من المهم ان نشير هنا الى ان التنميط والتعميم والابتعاد عن التفاصيل ، عند ( كوموف ) وهو الجديد الذي ظهر في معارض الشباب في نهاية الخمسينات ، وبداية الستينات قد نتج عن التوسع الكبير في مضمون الفن ، ولقد كان اهتمام الرسام والنحات بالناس العاديين ، تعبيرا عن الرغبة في ادراك الواقع المعاصر من كل جوانبه ، وعن الرغبة في رؤية الكادحين العاديين، الذين تتولد عن اعمالهم اليومية ، التي تبدو عادية وغير ملحوظة ، ابداعات عظيمة ، وانجازات ابدية تدخل التاريخ ، وذلك الى جانب رؤية النماذج المثالية التي يجب الاقتداء بها .

وهكذا دخل ( كوموف ) الفن كبطل جديد يحمل معه الى جانب بعض القسوة الخارجية غنى في (المضمون الداخلي ) و ( شاعرية ) و ( حرارة ) و ( تنوعا ) في المشاعر .

## كوموف والتاريخ

لقد كان ( كوموف ) من اول الفنانين الشباب الذين تطرقوا للتاريخ ، ولم يعالج هذا الموضوع بناء على توصية او طلب لصنع تمثال او تشكيل تاريخي ، بل تطرق للتاريخ بدافع من قلبه وروحه ، فبعد زيارته لالطاي وجولاته في روسية ، واوروبة نما في داخله شيء ما : الرغبة في وفهم وتفسير منابع الثقافة ، وعندما أصبح ( كوموف ) نحاتا معتبرا أحس بمسؤولية كبيرة تجاه الثقافة ، فالفنان الذي يتابع تقاليد الفن الذي وضعتها اجيال متعددة من الفنانين ، يجسد روح الامة التاريخية ، وملامح ثقافة شعبه العريقة ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، يشعر بنقص في معلوماته عن بلده وشعبه وخاصة بعد ان تتفتح امامه آفاقها وتقاليدها الثقافية المتميزة ، ... وبدا توغل ( كوموف ) في اعماق ثقافة وطنه انطلاقا من ( بوشكين ) .

كل انسان يكتشف ( بوشكين ) في سنة من سني حياته ، ويدرك عبقريته ، اذ يتعرف - واحيانا بطريق الصدفة - على رسائل هذا الشاعر وعلى بعض اعماله النثرية ، ومن حسن الحظ ان اكتشاف ( بوشكين ) لم يكن عند ( كوموف ) متأخرا ، ومن الطبيعي ان كوموف كفنان وشخصية ثقافية معاصرة كان داخليا مهيئا لهذا ،وقد جر موضوع بوشكين، [البوشكينيات]، وراءه في اعوام ( ١٩٦٤ ) و ( ١٩٦٥ ) سلسلة من الاعمال التاريخية .

ماهو المميز لهذه الاعمال ؟... طبعا المميز ليس مجرد الموقف الشخصي ، ومحاولة نقل الافكار ، والاحاسيس الخاصة ، فهذا موجود عند كل فنان ، المهم هنا مدى التوافق بين الموقف الشخصي والموقف العام ، ومدى أصالة هذا الموقف الشخصي .



بوشكين

لقد لجأ ( كوموف ) الى محاولة معالجة القضايا التاريخية التي تهم الفنان في يومنا هذا ، عن طريق اعادة تصوير الوجه التاريخي ضمن موقف ما محدد ، لجأ ( كوموف ) الى هذه المحاولة في بعض اعماله البوشكينية ، وفي عدد آخر من الاعمال ، وهذا أمر مميز لطريقة ( كوموف ) في التعامل مع التاريخ ،منحته ليس نحتا تصويريا ابدا ، ولا يعالج في تشكيلاته القضايا التاريخية ، بقدر معالجته للقضايا المعاصرة ، أو القضايا ( الازلية ) التي تقلق الفنان المعاصر ، وهذه التشكيلات تحدد محور الموقف الصدامي الداخلي وايقاع العمل ومادته .

### اندريه روبلوف

واحد الامثلة على هذه المعالجة ، هو تمثال ( اندريه روبلوف ) ، ففي هذا العمل استخدم الفنان كل وسائل النحت ، البنية الواضحة ، الى جانب عمومية الشكل، وكماليته والايقاع المعقد ، وتباينات الحركة ، وبشكل خاص ميلان الاكتاف الذي يحبه النحات ، واستقلالية الجسم البارزة من خلال البنية الفراغية المكانية ، لقد

وفق ( كوموف ) في اختيار ( مادة التمثال ) وهي الالمنيوم، ذو السطح الفضي اللون الذي يوحي بترسبات العصور الغابرة ، ولقد قدم ( كوموف ) المضمون الرئيسي للعمل وفكرته الرئيسية التي يمكن تسميتها ، بشكل عام ، ( الرسام والموديل ) بشكل خطي ومباشر . وهذا ما اضعف العمل .

### الكسندر نيفسكي

العمل الاخر الذي نفذه كوموف بالالومينيوم هو تمثال ( الكسندر نيفسكي ) ، هذا العمل يبدو اكثر بساطة وكمالا ،وهو يعبر عن فكرة الحاجزوالجدار الذي لا يمكن اختراقه ، وليس عبثا ان يذكرنا القسم الاعلى منه بسياج من الرماح ، من الطبيعي ان يثير هذا العمل شعورا محددا : السيف يشغل مكانا متوسطا وسيدا ، وهذا ما يذكر بالعبارة القائلة ( من كان يحمل سيفه فليأت الينا ... ) .

### سوفوروف

وبعد ( الكساندر نيفسكي ) وربما سوية معه ظهر تمثال ( سوفوروف ) ، وهو العمل الذي يعد الاكثر كمالا ، وتعبيرا من بين اعمال ( كوموف ) التاريخية ، فاختيار المادة هنا موفق جدا ، البرونز الذي يعطي الخفة الضرورية والدقة ، البرونز الذي يظهر بوضوح الانحناء الانيق في قوائم المنضدة،والتفاف صحيفة الخارطة وثنايا الالبسة ، واذا كان الفنان قد اراد ان يجعل من ( سوفوروف ) نموذجا متميزا لفولتير العلوم الحربية فانه قد وفق بذلك حتما ، في هذا العمل يقف امامنا ... انسان مفكر بالدرجة الاولى ، ليس فكره عاديا ولا تقليديا ، حاد وبسيط ، غني ومفاجيء ، ها هو ينظر الى الخارطة وتلمع في ذهنه الفكرة وترتسم على وجهه ابتسامة بسيطة فتبدو التجاعيد على جبينه .. هاهي النقطة الضعيفة ، ومن هنا يمكن توجيه ضربة غير متوقعة، اذن هنا يجب ان نضرب ، ربما يتخذ ( سوفوروف ) هذا القرار صباحا ، فهو مايزال بلباسه العادي ، بلا معطفه العسكري وبلا سلاحه ، ودون أي تكليف ينحني على الخارطة معتمدا باحدى يديه على المنضدة ، في كل جسم ( سوفوروف ) لا يوجد خط مستقيم واحد ، كل الخطوط منحنية وتدخل ضمن توازن لحظيعفوي، وهذا ما يؤكد الخفة وتركيز الفكر وفجائية التماع الفكرة وسرعة التقدير والتقرير .

في هذا العمل استطاع ( كوموف ) ان يجسد بنجاح فكرته الاساسية حول بساطة ( العبقرية )وحول ( العظمة الحقيقية ) التي لا تحتاج الى صقل وتلميع وبهرج ، والفكرة هنا ليست جديدة ، لكن تجسيدها في ( سوفوروف ) كان موفقا بحق .

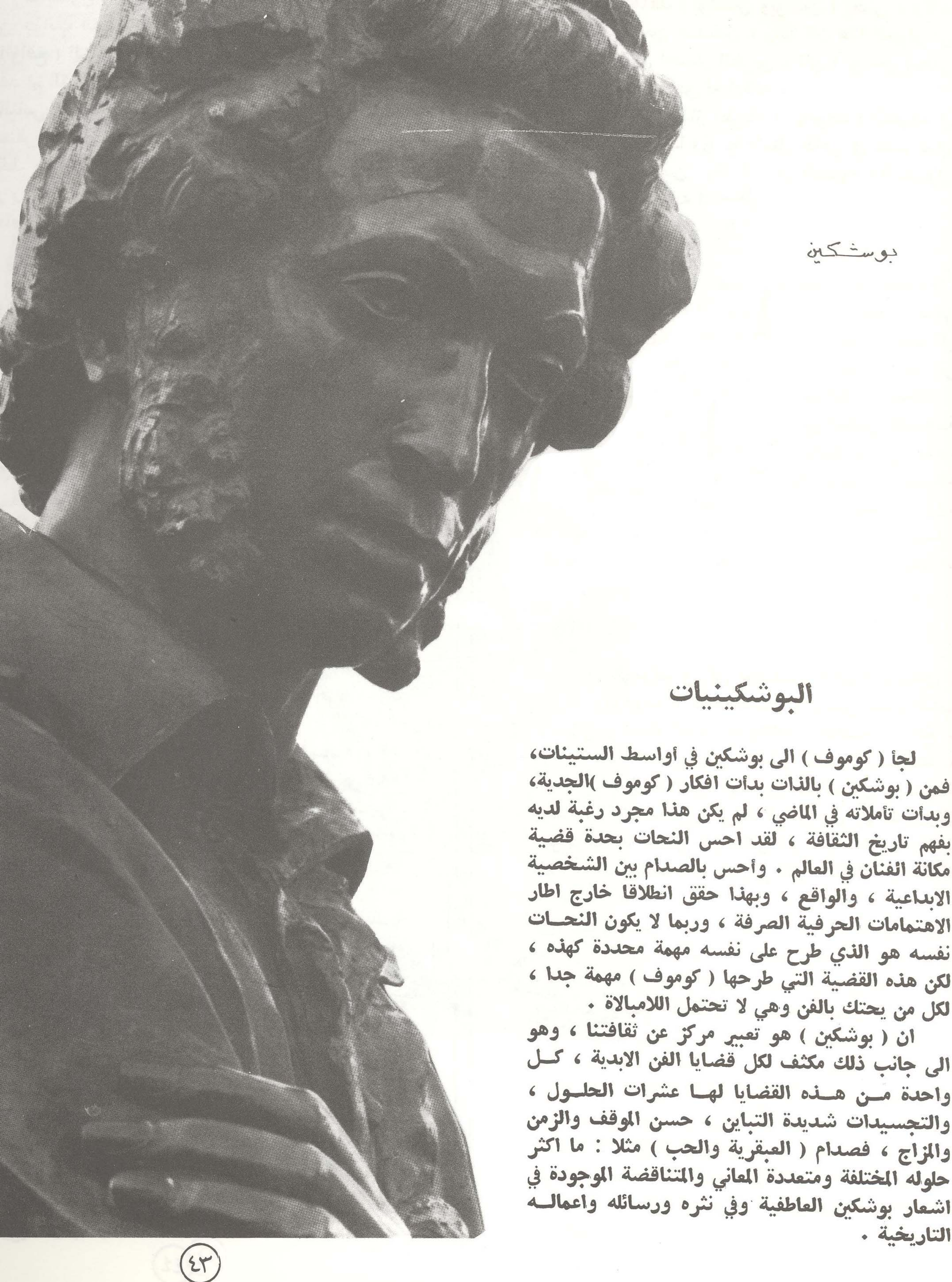
في بداية السبعينات دخل ( كوموف ) مرحلة البحث عن وسائل تكوينية وتعبيرية جديدة ، فخلق انطباعا ، وكأنه يظن أن لغة النحت العادية ، قد استنفذت بالنسبة له ككل امكانياتها ، كانت تفصيات ( كوموف ) متعددة الجوانب واحد اتجاهاتها هو التحول في الموقف المتخذ تجاه مواد العالم الواقعي التي ظل النحات يدخلها في الصيغة الاجمالية لاعماله ، واستمرت هذه التقصيات في تكويناته التاريخية ، وبشكل خاص في آخر اعماله البوشكينية وفي غيرها .

## تسيو لكوفسكي

أحد ابرز اعماله في هذه المرحلة هوتمثال ( تسيو لكوفسكي ) ، وفي هذا العمل صور (كوموف) هذا العالم واقفا امام نافذة فتح مصراعاها الى الخارج، ففكرة هذا العمل الصغير ممتعة وغير عادية في تكوينها، فالنافذة هنا ليست مجرد مادة تكوينية ، بل تلعب دورها في المعنى ، فهذا المفكر لا ينظر فقط الىالسماء ونجومها ، بل يبدو ، وكأنه يفتح نافذة على عصر جديد، يغير كل تاريخ البشرية ، عصر غزو الفضاء وتطويع العوالم الاخرى ، هذا مايوحي به الوسط المادي الذي ادخل في هذا العمل .

من بين القضايا الاخرى التي عالجها ( كوموف ) في تلك الفترة ايضا ، خلق انطباع حول وحدة مخلوقين انسانيين أو أكثر ، وغالبا ما كان يستخدم هذا الاسلوب في الفن التشكيلي ، وهو معروف منذ عهد الايقونات والمنمنمات .

وعندما يتطرق ( كوموف ) الى قضية الامومة والاسرة ، فانه يبحث عن ( شكل كبير ) يحتوي على جسدين او ثلاثة ، وداخل هذا الشكل العام يتداخل رأس المرأة برأس الرجل ، ورأس الطفل في جسم ( المرأة ) ، وتتحد يدان في يد واحدة ، تتحول من خلال النحت الى فكرة ومعنى ، اذ ان تداخل الحجوم يعني ، ولادة وحدة روحية ومادية جديدة ، وحدة لا تخلو من التناقضات ، ولكنها مستعدة للصمود في وجه العالم المحيط ، هكذا يمكن فهم تكوين (الاسرة)، الذي يحمل شكل نجمة ، والذي جرت الدراسات الاولية له من خلال الرسم بالفحم على الورق ، حيث اصبحت تتبلور تدريجيا هذه التشكيلة النحتية المؤثرة ذات الحركة المتميزة في العلاقات بين الاشكال ، وفي توجهاتها الى بعضها البعض والى الداخل والى الخارج.



بوشكين

## البوشكينيات

لجأ ( كوموف ) الى بوشكين في أواسط الستينات، فمن ( بوشكين ) بالذات بدأت افكار ( كوموف )الجدية، وبدأت تأملاته في الماضي ، لم يكن هذا مجرد رغبة لديه بفهم تاريخ الثقافة ، لقد احس النحات بحدة قضية مكانة الفنان في العالم . وأحس بالصدام بين الشخصية الابداعية ، والواقع ، وبهذا حقق انطلاقا خارج اطار الاهتمامات الحرفية الصرفة ، وربما لا يكون النحات نفسه هو الذي طرح على نفسه مهمة محددة كهذه ، لكن هذه القضية التي طرحها ( كوموف ) مهمة جدا ، لكل من يحتك بالفن وهي لا تحتمل اللامبالاة .

ان ( بوشكين ) هو تعبير مركز عن ثقافتنا ، وهو الى جانب ذلك مكثف لكل قضايا الفن الابدية ، كل واحدة من هذه القضايا لها عشرات الحلول ، والتجسيدات شديدة التباين ، حسن الموقف والزمن والمزاج ، فصدام ( العبقرية والحب ) مثلا : ما اكثر حلوله المختلفة ومتعددة المعاني والمتناقضة الموجودة في اشعار بوشكين العاطفية وفي نثره ورسائله واعماله التاريخية .

ما يحاول ( كوموف ) ان يرينا اياه هو جانب واحد من جوانب قضية اعم واشمل ، هي قضية (العبقرية والواقع ) التي يمكن ان نسميها ( العبقرية والناس )، وقد تم الكشف عن هذا الجانب من زوايا متعددة جدا، فالناس المحيطون هم الوسط الذي تزدهر وتبرز فيه العبقرية ، ونحن لا نحكم على ( بوشكين ) كشخصية فقط من خلال روايته الشعرية ( يفغيني أونيغين ) أو رواية ( بنت القائد ) ، بل من خلال مراسلاته مع معاصريه من الادباء ومع الثوار الديسمبريين ايضا .

وها هي اول محاولة يقوم بها كوموف ( بوشكين وبوشين ) ، ( بوشين هو أحد اصدقاء بوشكين ) ، للوهلة الاولى يصدمنا هذا العمل ، فقد سبق لشخصية ( بوشكين ) ان اتخذت في مخيلتنا صورة ثابتة ،ولكنها هنا تتسم تجربة الايدي والارجل المعقدة ، والوضعية التي تبدو للناظر غير ثابتة ، والقميص المطرز على اكمامه ، لكن كل هذا كان هكذا في الواقع ، لقد كتب ( بوشين ) في وقت متأخر : [ ـ الجياد تحملنا بين الكثب الثلجية ، ونحن منطلقين بها ، وفجأة ... منعطف حاد ... تخطينا دون انتباه ، والاجراس ترن صاخبة ، بوابة مصطنعة ، لم يكن بمقدورنا ايقاف الجياد عند البوابة فاجتزناها ، نظرت ورائي فرأيت عند البوابة ( بوشكين ) حافيا وبالقميص وهو يرفع يديه عاليا ... قفزت من العربة ، وحملته بين ذراعي، وادخلته الى الغرفة ، كالمن البرد قارصا في الفناء ، لكن الانسان احيانا لا يشعر بالبرد ، نظرنا الى بعضنا ، تعانقنا وصمتنا ، لقد نسي أنه يجب ستر عريه ، ولم افكر أنا بمعطفي المتجمد .

اذن كان ( بوشكين ) بالفعل يرتدي قميصه ، نعم .. انه بوشكين الشاب الحار ذو الستة والعشرين عاما، وكم مرة قرأنا ان بعضهم كان يسمي ( بوشكين ) مردا بسبب خفته ، وحيويته ، وقصر قامته ، ولون وجهه الاسمر ، حتى ان ( بوشكين ) استطاع ان يحمله بين ذراعيه .

لكن ( كوموف ) لم يصور في عمله هذا لحظة اللقاء ، مع انه من الواضح تعبير (( صمتنا )) ولكن هنا، بعد ان قيلت بعض الكلمات ، هنا يبدو احساس الشاعر بالحرارة ، فصديقه هناك في العاصمة حيث الحياة والناس وانتظار التبدلات ، اما هو ـ بوشكين ـ فمنفي محبوس في هذه الـ (( ميخائيلو مسكويه )) المرمية منسية في مكان ما . وضع بوشكين في هذا العمل يعبر بدقة عن تشتت الشاعر : اين اذهب ؟ ... ماذا أفعل؟ ... ( بوشين ) يعرف اين يذهب وماذا يفعل ، ومع ذلك فالريبة والشك يلقيان بظلالهما على وجهه ، أما ( بوشكين ) ففارق في عدم الرضى واليأس اللذين لا يريد ان يعلنها .

ان من يشاهد ( بوشكين وبوشين ) يحس ، وكأنه حاضر في حوار بين صديقين ، ربما كان هذا الحوار عن المستقبل ، وعن اختيار الطريق ، لكن ( بوشين )يخفي شيئا ما ، فهو لا يحق له اعلانه .

هذا التكوين يمتاز بطريقة ( كوموف ) المتفردة في معالجة المادة ، وهذا واضح بشكل خاص في نحت يدي بوشين : اندماج بين التسطيح في الحجوم والتحول الدقيق واظهار مرونة الحركة .

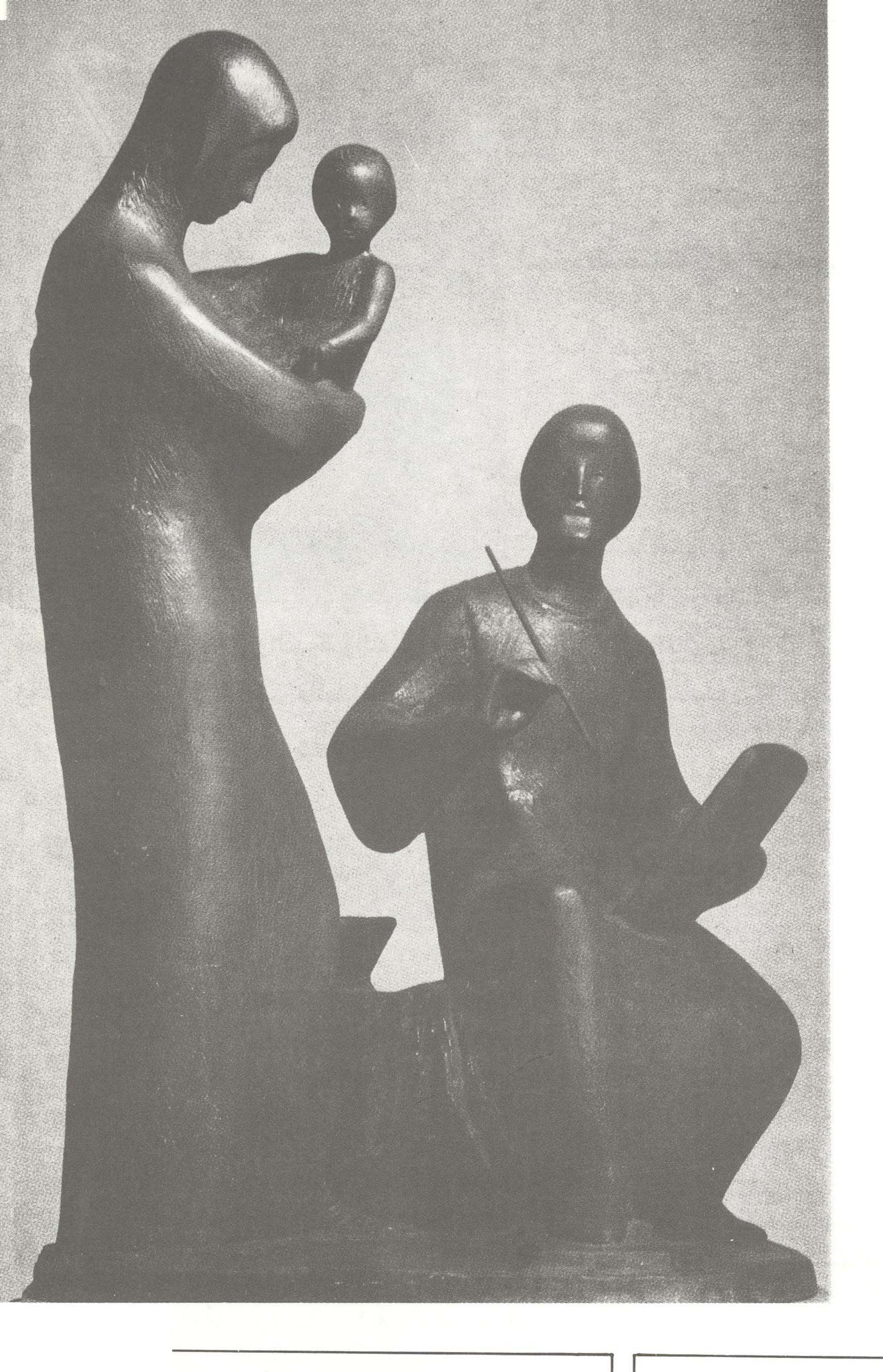
في تكوين اخر هو تكوين ( بوشكين وغونتشاروفا ) يعالج كوموف مأساة اخرى من مآسي ( بوشكين ) هاهي ( ناتاليا غونتشاروفا ) ( زوجته ) تستعد للذهاب الى حفلة راقصة . ومن المفروض ان يرافقها زوجها الى هذه الحفلة ، لكنه لا يرى في هذا اية رغبة أو متعة .

هذا التكوين بناه ( كوموف ) على اساس المفارقة والتنافر . مرآة ومنضدة انيقة وامامها تجلس (ناتاليا غونتشاروفا)بلباسها الفاخر وتسريحة شعرها الجميلة، اما ( بوشكين ) فغاية في البساطة ورأسه منحن بحزن، كل شيء عندهما متنافر ومتناقض: الاهتمامات والتفكير والتصورات بشأن الحياة والموقف من الفئات العليا . وكل هذا يبعث اليأس . لكن بوشكين يحب ( ناتاليا ) .

يؤكد كوموف في كل بوشكينياته ان ( بوشكين ) عبقري وموهوب ، لكنه انسان ، ويعبر عن الحب الانساني والمعاناة الانسانية والامل والخيبة .. الخ .

في هذا الحمل يبرز الفنان تنافر الوضعيات ، فيتجه بوجهيهما الى جهتين متعاكستين ويعطيهما وضعيتين متناقضتين ،فيربط فراغيا بين (غونتشاروفا) ومواد الموقف واعطى ( بوشكين ) وضعية حرة : واقف يلمس بخفة المنضدة ، فيتركز كل الانتباه على معاناة الشاعر .

قبل فترة قصيرة من انجاز ( بوشكين ) و ( غونتشاروفا ) نفذ ( كوموف ) تشكيل ( بوشكين والشباك ) ، في هذا العمل يبدو ( بوشكين ) ، بالرغم من الخفة وعدم التكلف في الحركة العاديين بوضوح يبدو منتصبا ومفعما ـ الكبرياء والفخامة ، الجسم هنا يبدو واضحا ومعبرا ، لا وجود فيه لاية ثنية زائدة ، اضف الى ذلك ( نسيج ) ردائه البرونزي الذي يحدد معالم الجسم وحركة الارجل الحرة ، واذا كان وضع ( بوشكين ) وحركاته في ( بوشكين وبوشين ) يثيران استغراب المشاهد بعض الشيء ، فان وضعه في هذا العمل مطابق للتصورات التاريخية عن عصر ( بوشكين ) .



اندريه روبـلوف

الى جانب هذه الاعمال نفذ كوموف الكثير من الاعمال ضمن سلسلة البوشكينيات ، منهـا تمثـال البوشكين نصب في مدريد عام ـ ١٩٨١ ـ .
ـواعمال ـ كوموف ـ كثيرة جدا فلو اردنا الحديث عنها بمثل ماسبق من تفصيل لاحتاج ذلك منا الكثير الكثير ، لكن المهم اننا امام فنان اصيل مبدع وجد لفن النحت تقنية واسلوبا جديدين ، وعالج الكثير من القضايا بأصالة متفردة قلما نجدها عند غيره .

# المرأة والفن التشكيلي في سورية

غازي الخالدي

**وعندما تمسك المرأة بالفرشاة ـ وغدا بالازميل ايضا ـ كما امسكت بالقلم والقوس والمبضع والمتوازي في هذا الوطن الصغير الكبير فان ما يتوقع منها يجاوز حدود الظن والقدرة والنفس ، مادامت عطاءاتها في العالم ، ووعودها عندنا ، قد تخطت دائما المنظور والمأمول وفرضت واقعا جديدا على كل واقع كان لها فضل وفخر المشاركة في نقلة الى اعلى .**

**الدكتورة نجاح العطار**
**وزيرة الثقافة**

**من افتتاحية مجلة الحياة التشكيلية**

**بقيت المرأة عبر التاريخ ، موضع الحديث والحدث منذ تفاحة آدم حتى اليوم ، .. وقد كانت محور الادب والفن ، والمجتمع في كافة العصور والازمان ، ولم يأت ذلك صدفة ، أو رغبة في تأكيد أهميتها ، أو تلميحا بخطورتها ، بل جاء ذلك نتيجة طبيعية لدورها الاساسي في عملية العطاء ، واغناء تجربة الحياة ، المتمثلة بالاستمرارية والخلود ، وقد مرت المرأة عبر مسيرة التطور الحتمي ، من ظرف الى ظروف حسب طبيعة وعي المجتمع المنتمية اليه ، وحسب تطور مفاهيمه ، وعاداته ، وتقاليده .**

وعانت المرأة ما عانت من اضطهاد ، ومن شعور بالعزلة نتيجة سوء فهم لطبيعتها ، ولدورها ، لتخلف المجتمع من النواحي الثقافية والتربوية ، وقد ساهمت مجموعة عوامل في تعميق هذه الهوة بين المرأة والمجتمع من جهة ، وبين المرأة والحضارة من جهة اخرى ، في الوقت الذي كانت تشيد صروح الحضارات منذ مصر القديمة ، والحضارة الاشورية فيما بين النهرين ، منذ خمسة الاف عام ، تبنى على اكتاف الرجل من خلال استلهامه للحياة الجميلة ، عبر وجود المرأة في حياته ، وتعاونه معها ، التعاون غير المنظور .

الالهة الجميلة كانت امرأة والشعر الجميل للمرأة واللوحة النادرة عن المرأة ، والتماثيل الخالدة للمرأة ، قصص الملاحم الرائعة ، تحكي دور المرأة ، وتتمحور حولها .

ونحن هنا لسنا في صدد الحديث عن تاريخ معاناة المرأة ، وحقيقة وجودها ودورها عبر الاجيال ، ولكننا نتناول جانبا صغيرا من حياة المرأة ونشاطها الهام والفعال في مسيرة الحركة الفنية في سورية .

نأخذ المرأة من محورين : المرأة المنتجة الفنانة ، والمرأة الملهمة .

اما المنتجة فهي المرأة الفنانة التي ساهمت بشكل او باخر في بناء صرح الحركة الفنيـة التشكيلية في سورية ، اذن نحن ندرس دورها التشكيلي فقط .

اذا راجعنا ذاكرتنا قليلا ، وعدنا الى حوالي نصف قرن على الاقل لسمعنا ان هناك اسماء عرفت في بدايات الحركة الفنية من خلال نشاطات فردية ، أو من خلال وجود جمعيات وتجمعات ونواد كانت في ذلك الزمان : امثال منورمورللي ، ورمزية زمبركجي وغيرها

والحقيقة ان المشكلة الاساسية التي تواجه المرأة عندنا ، هي مشكلة تحديد دورها الفعلي والاساسي من خلال قناعتها هي نفسها .

فالمرأة ، سواء كانت أماً أو زوجة ، او شقيقة ، فهي انسان قبل كل شيء ، ودورها الانساني يجب ان يكون بالضرورة أشمل وأوسع من دورها الانثوي الخاص ، وغالبا ما يحدث ان يتغلب لدى المرأة ، دورها الانثوي على دورها الانساني ، فيتحول الهدف الرئيسي لديها الى تأليف الاسرة ، وهذا حق طبيعي من حقوقها، ولكن المشكلة الثانية بعد الحصول على هذا الحق ، يبدأ دورها الانساني ، والحضاري يتضاءل ويخف شيئا فشيئا ، حتى تتحول مع الايام ، الى مهمتها كزوجة وكأم اولاد ، او كسيدة صالون ومجتمع ، وتنسى أو تتناسى مهمتها الحضارية التي اختارتها بنفسها .

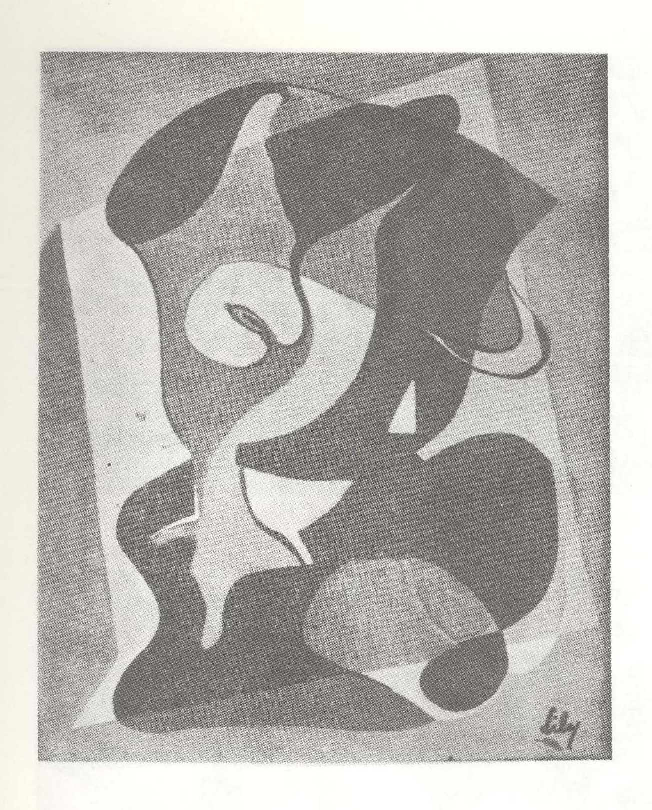
لنضرب مثلا حول ذلك ، يوضح فكرتنا ، فالطالبة في الثانوية ، تحلم بالشهادة ، وقد يرافق حلم الشهادة حلم الزواج ، وينمـو هذا الحلم ، ويكبـر ، وتأتي الشهادة ، وقد لا يأتي الـزوج ، أو بالعكس ، يأتي الزوج ، ولا تأتي الشهادة .

وعندما تأتي الشهادة ، ويأتي الزوج معا ، تفرح بالاثنين معا ، ثم يبدأ نصر وفرح الشهادة ، يخـف ، ويخف ويقل توهجه شيئا فشيئا ، وتتحول احـلام العلم الى أحلام بناء الاسرة واستكمال مقومات تأسيس المنزل ، والاولاد ، والسعادة الاسروية .

اذن المرأة هي التي وضعت نفسها هذا الموضع ، وهي التي اختارت هذا الطريق فلو حرصت على متابعة دورها الحضاري في شتى مجالات الثقافة ، والفن لما وقف في طريقها أحد ، الا في بعض المجتمعات المختلفة ، أو لبعض ظروف اجتماعية او بيئية ، أو اقتصاديـة معينة ، وهذا ليس موضوع بحثنا الان .

نحن أمام واقع يفترض فيه أن يكون متطورا ، وتقدميا ، وينظر الى المرأة على أنها نصف المجتمع فعلا ، ولا نقبل حوارا في غير هذا الاتجاه .

ولكن الذي يحدث ، مؤلم حقا ، فكثيرا ما قاتلت الفتيات من أجل الدخول الى ( كلية الفنون الجميلة ) أو ( معاهد الفنون ) ، منهن من أجل الفن ، والبعض



ليلى جانجي



اليانورا شطي



منور موره لي



منى اسطواني



درية فاخوري حماد

الاخر تقاتل من اجل نقص في مجموع العلامات ، والبعض الاخر تقاتل من أجل الدراسة وللدراسة فقط أية دراسة متاحة لها وفقط .

وماذا تكون النتيجة ؟

لدينا الاحتمالات التالية :

اولا : البعض يتابع الدراسة الفنية الاكاديمية حتى التخرج ، وبعدها يبحثن عن وظيفة غير طموحة ، وهي التعليم في المدارس ، تعليم الرسم والاشغال .

ثانيا : البعض الاخر ، يتركن الكلية ، بسبب زواج مفاجىء ، او غير مفاجىء ، كان من نتيجته عدم رغبة الزوج في استكمال دراستها في هذه الكلية .

ثالثا : البعض الاخر : يتخرجن ، ولا يجدن عملا أو اذا وجدن عملا ، فليس له علاقة بطبيعة الفن أو الفنان .

رابعا : البعض الاخر : اللواتي يخترن طريق الفن ويتابعن العطاء والانتاج تحت أي ظرف من الظروف ، سواء تزوجن ، أم لم يتزوجن ، وهذا مع الاسف قليل ونادر ، وهو موضع دراستنا الان .

خامسا : هناك فئة اخرى ، نجدها تلمع اثناء تواجدها في كلية الفنون الجميلة ، وأثناء الدراسة ، وتبرز في مشاركتها ومساهمتها المعارض والندوات والمحاضرات الفنية ، وما أن تتخرج حتى تنتهي حماستها ويتجمد نشاطها ، وتوجه كل طاقاتها ومواهبها اما في وظيفة لا صلة لها بالفن ، أو في زواج بعيد كل البعد عن الفن والثقافة ، والحركة الفنية .

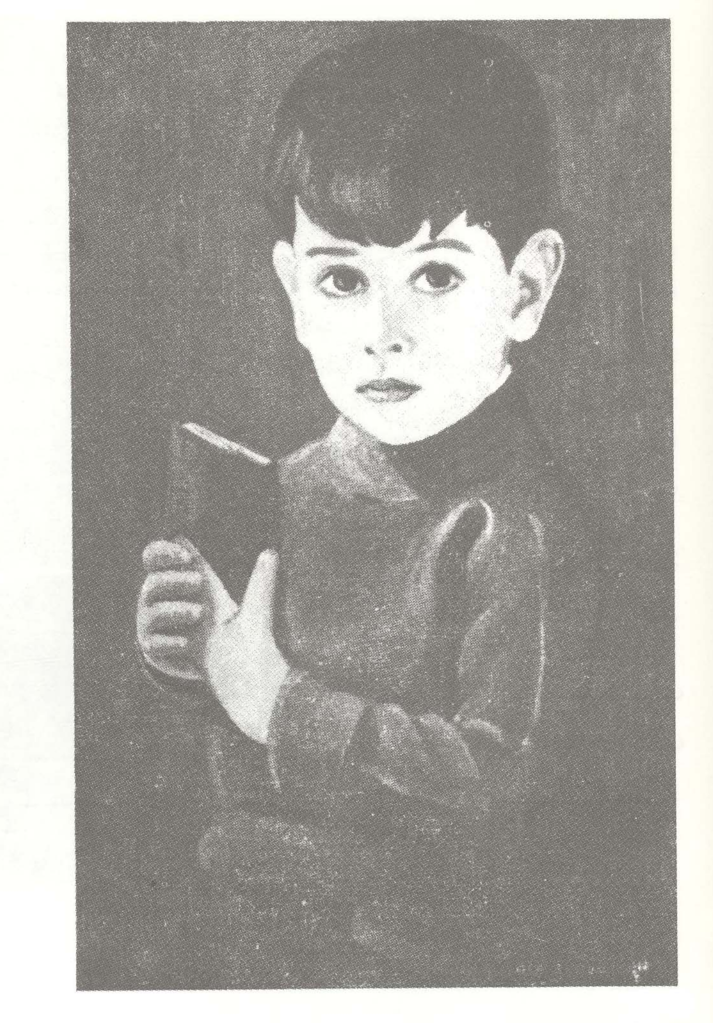
سادسا : هناك فئة اخرى ، تظهر في المجتمع النسائي ، لم تدرس في معهد أو كلية ، ولكن حرصن على ممارسة الفن كهواية ، ونجحن في ذلك في مجالات عديدة ، في الفن وبأنواعه المختلفة ، او بنوع واحد من أنواع الفنون ومجالاته .

اذن من مجمل استعراض هذه الاحتمالات ، نجد ان مشكلة المرأة الفنانة المنتجة في سورية ، وربما في بعض الاقطار العربية ، تعيش ضمن ظروف تختلف عن ظروف الرجل ويكون من نتائج ذلك ، قلة عدد الفنانات المنتجات ، وبالتالي ، قلة الطموح لدى البعض الاخر منهن ، وفي المحصلة نجد أنفسنا امام المرأة الفنانة ، أما معلمة للرسم والاشغال ، او خريجة فنون ولا تمارس الفنون ، او زوجة تمارس الفن في منزلها وعلى نطاق ضيق ، أو فنانة تمارس الفن في حياتها اليومية ، سواء تزوجت أم لم تتزوج وهذه قلة كما قلنا .

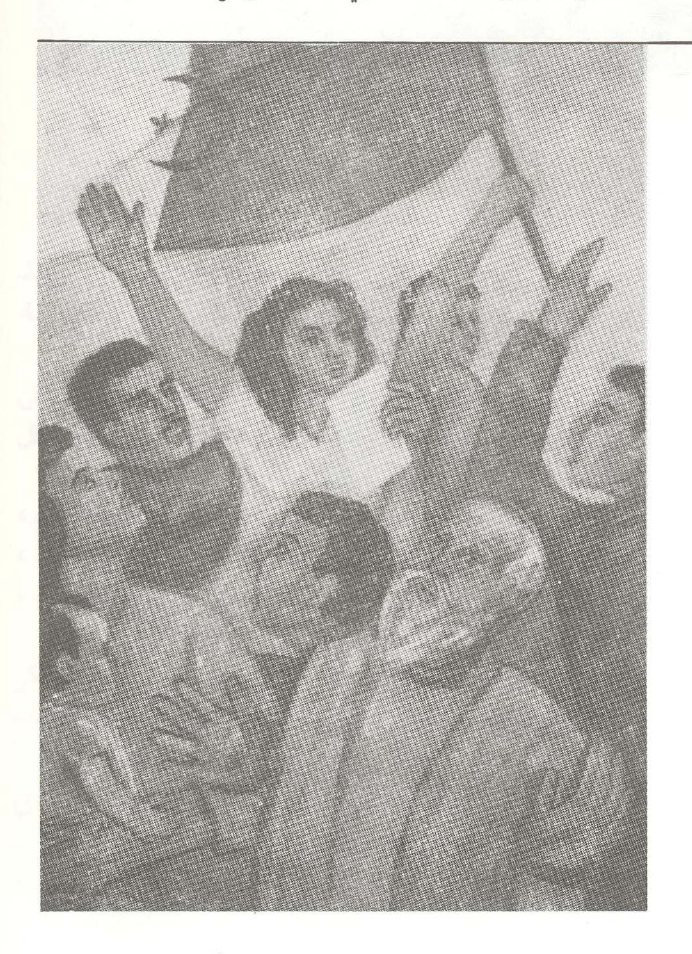
وقبل أن نلجأ الى هذا التصنيف اذا صح التعبير ، قلنا أنه قبل نصف قرن من اليوم كانت ملامح حركة فنية نشطة في سورية . من خلال جمعيات او تجمعات ثقافية وفنية . أو من خلال نشاطات فردية . وظهرت

نجدها وقد حولت بيتها الى جنة من الفن والجمال ، وحاولت وتحاول ان تغرس في نفوس اولادها حب الفن وتذوق الجمال .

وهذا أيضا دور ايجابي وفعال ، تمارس فيه المرأة الفنانة عملية الاسقاط أي تحقيق رغبتها التي لم تتحقق ، عن طريق تحريض غيرها على ممارستها ، بشكل او باخر ، وهذا ما يحصل فعلا في بعض الاسر ، خاصة عندما تكون المرأة الفنانة ، زوجة ، مغلوبة على أمرها ، مكرهة على ترك الفن ، والنشاط الفني ، مجبرة على عدم ممارسة اي عمل فني كان ، وفي مثل هذه الحالة ، قد يكون دورها كبيرا ، فتخطط بذكاء ، وباصرار ، وبعناد على تنمية التذوق الفني لدى أولادها ، وتحاول بطرق شتى أن تغرس لديهم هذه الرغبة الجامحة التي تعيش في أعماقها ، فتعرض بذلك بعض ما حرمت منه في حياتها وشبابها ، وبالتالي تشعر براحة كبيرة عندما تثمر جهودها ، وتتحول العملية عندها من ظاهرة ورغبة فردية ، الى ظاهرة اجتماعية وتربوية وسلوكية ، وتصبح مجمل العملية « رسالة » بكل معنى الكلمة ، رسالة الفنانة ، رسالة انسانية ، رسالة حضارية فعلا وقولا .



هالة قوتلي



هالة قوتلي

بعض اسماء لفنانات مارسن الفن التشكيلي من رسم وزخرفة ، او تدريس الفنون امثال ( السيدة شطي ) أو ( السيدة موره‌للي ) ، و ( السيدة زمبركجي ) ، و ( السيدة تاجر ) .

اننا نذكر هنا هنا أن هذه الاسماء كانت من ابرز الاسماء التي لمعت وساهمت في ارساء تقاليد مسيرة الحركة الفنية الكبيرة التي عاشتها سورية عبر اكثر من نصف قرن بعد ذلك .

وللانصاف نقول : ان المرأة الفنانة سواء كانت زوجة ، غير موظفة ، او فنانة غير متزوجة ، تقوم وقامت بتدريس الفنون في المدارس ، فقد ساهمت بكل تأكيد في هذا النجاح ، ووضعت اللبنات الاولى في بناء الحركة الفنية التشكيلية .

فالمرأة الفنانة المتزوجة ، والتي لم تستطع اما لظروف اجتماعية ، أو تعليمية او اقتصادية ان تكمل دراستها . أو أن تتابع نشاطها وانتاجها الفني ، قد

بهية نوري شوري

وحتى في مجال التعليم ، يمكن للفنانة ، التي لم تستطع ان تمارس هي الانتاج ، ولم يتح لها أن تشارك في المعرض والانشطة الفنية المختلفة ، يمكنها ايضا ان تضاعف الجهد لتعلم الطالبات ، كل ما لديها من خبرة في الفن ، تعوض من خلال ذلك ، ما فاتها ولم تستطع أن تعيشه ، فتشجع الطالبات للاشتراك في المعارض ، واقامة معارض صغيرة في نفس المدرسة ، وبالتالي ، تسعى بما تعرفه من خبرة حول نشاطات الفنون الجميلة ، لتحرض الطالبات للاشتراك في معارض الدولة ، أو أي معارض جماعية ، تقيمها الجمعيات أو النقابات ، او المؤسسات المعنية بالثقافة والفن كوزارة الثقافة ووزارة التربية ونقابة الفنون الجميلة .

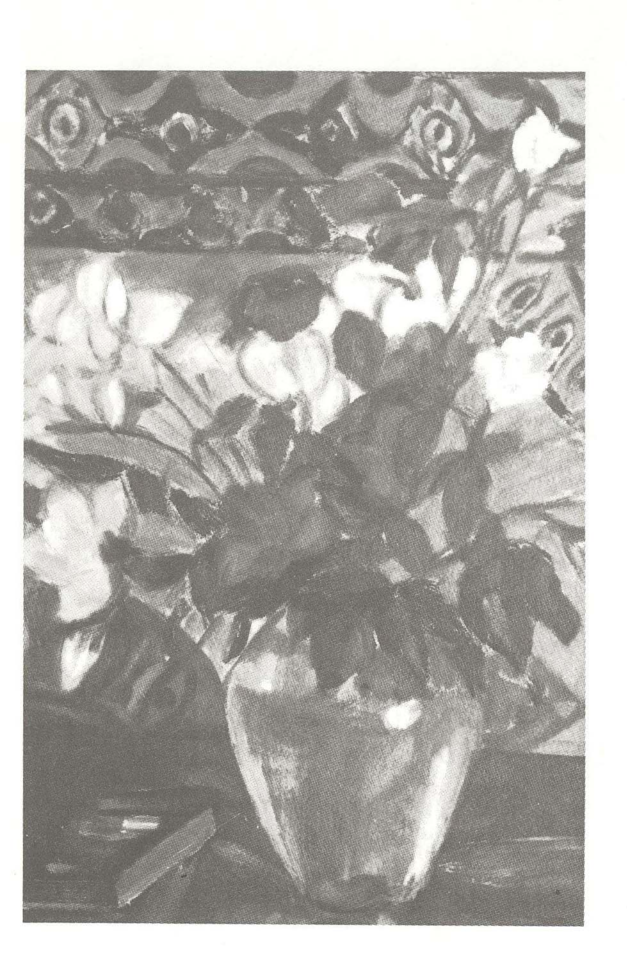
تحاول هنا أن تركز اهتمامها على بعض الطالبات الموهوبات ، الراغبات في تعلم الفن تعلما خاصا ، فيه المزيد من الخبرة ، فيه الشوق ، المعرفة المتخصصة فتسعى لتنمي احساس طالباتها بالجمال ، وبالفن حتى يصلن الى درجة حب الفن ، وحب العمل الفني ،

وتكون بذلك قد حققت هذه الفنانة رسالة حضارية وانسانية واجتماعية ايضا .

وقبل أن نستعرض اسماء الفنانات اللواتي يثابرن على الانتاج ، ونعتز بهن كل الاعتزاز ونتمنى من كل جوارحنا أن يزداد عددهن ، ويكثر عطاؤهن ، نريد أن نثبت حقيقة قد لا تكون لصالح المرأة الفنانة في سورية ، هذه الحقيقة هي أن المرأة الفنانة عندنا هي التي تقف سلبية امام مسيرة الحركة الفنية المتطورة ، وهي التي لا تريد أن تنتج ، فهي بعيدة عن المعارض ، بعيدة عن المسابقات الفنية ، عن النشاطات الدولية ، بعيدة عن المشاركة في الندوات واللقاءات الفنية ، بعيدة حتى عن المشاركة في قيادة الحركة الفنية من خلال دورها النقابي في نقابة الفنون الجميلة .

بينما المرأة الفنانة ، في الحركة الفنية المسرحية والغنائية والموسيقية ، تبدو اكثر نشاطا ، واكثر ايجابية ، وأكثر فعالية في الحياة والمجتمع .

ولعل هناك أسباب تختلف بعض الشيء عن اسباب عزلة الفنانة التشكيلية لاختلاف طبيعة الفن التشكيلي



ليلى جانجي



ليلى جانجي

من الفن المسرحي ، وبالتالي لاختلاف اسلوب ممارسة كل فن من هذين الفنين .

ولكن تبقى ممارسة الفنون التشكيلية بالنسبة للمرأة في سورية ، سهلة وممكنة ، وليس أمامها العقبات والمتاعب ، التي قد تلاقيها المرأة الفنانة في مجالات المسرح والموسيقى والفناء .

اذن نخلص الى نتيجة هامة وهي : لا عذر للمرأة الفنانة في بلادنا ، لا عذر للعطاء الانساني والفني للمرأة .

**الفرق بين فن المرأة وفن الرجل ؟**

**لا يوجد اي فرق ، الا في عقلية الرجل المتخلف . والذي يدعي بأن هناك فن للمرأة ، وفن للرجل ، والحقيقة التي نؤمن بها نحن : اما أن يكون فن أو لا يكون ، أما من الذي انتجه ، وقدمه ، وصنعه ، فهذا لا يدخل في التفريق بين الجنسين ، الرجل أو المرأة .**

**فن المرأة ، اذا تجاوزنا وأسميناه فن المرأة ، لا يحتاج الى دعم أو الى رعاية خاصة والى عطف حتى ينجح ويأخذ دوره ، أو حتى تلمع صاحبة العمل الفني، اذا كان العمل الفني جيدا ، سواء كان من انتاج رجل أو امرأة ، لا بد أن يقف على قدميه ، لا بد أن يأخذ مكانه الطبيعي بين جميع الاعمال الفنية في الحركة الفنية التشكيلية .**

**قد يقول قائل أن المرأة أميل بطبيعة أنوثتها ، الى الزخرفة ، والتطريز ، والى النمنمات والفنون والاشغال الخاصة بالمنزل ، والاستعمالات المنزلية اليومية .**

**هذا أمر لا يقلل من أهمية عمل المرأة وعطائها الفني، والمهم فقط ، أن يكون العمل ابداعيا ، لا تقليدا أو نقلا ، ولا نتيجة مهارة يدوية ، تعلمتها عن طريق الوراثة ، وتكرار لتصاميم وأفكار ووحدات مألوفة .**

**المرأة كالرجل لديها كل الامكانيات لتبدع ، ولتفكر لوحدها ، وتشكل من خلال انتاجها خصوصية ، تختلف عن أي فن آخر لرجل أو لامرأة .**

**المهم هو العقل الذي يفكر ، والاحساس الذي يتدفق ، والفكر الذي يتوهج ، والعاطفة التي تنمو ، كل ذلك يصب في بوتقة واحدة اسمها : الابداع سواء أكان ذلك لامرأة ، أم لرجل لا يهم على الاطلاق .**

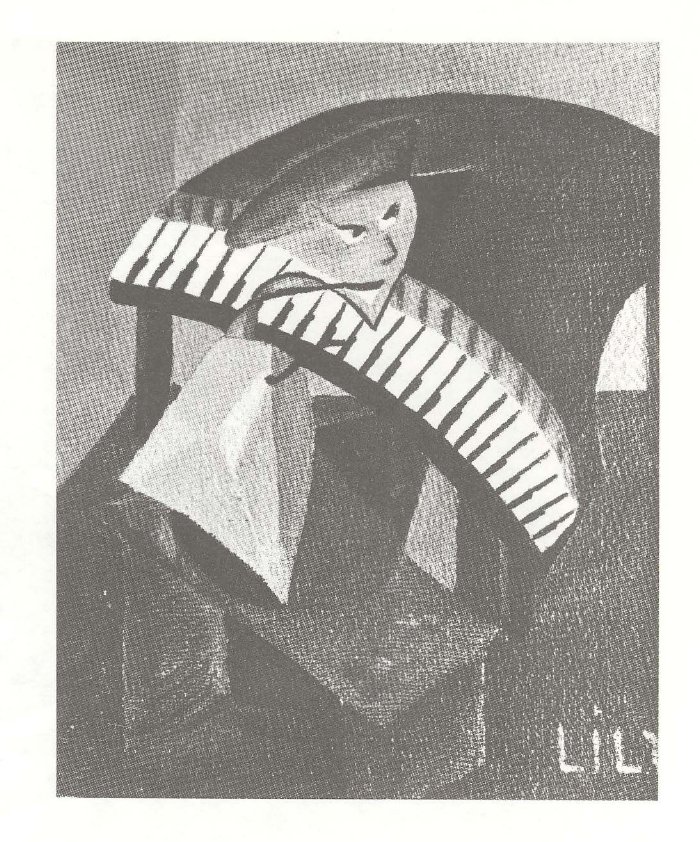
عندما شاركت المرأة الفنانة في سورية في المعارض

ولا شك ان امثالهن كثيرات ، قد نجهل اسماءهن الان ، سواء في دمشق او في باقي المحافظات السورية ، ولكن طبيعة الاحتكاك اليومي في دمشق مع الفن والفنانين والحركة الفنية جعلنا نتعرف على هذه الاسماء دون سواها ، ونذكر هنا أن السيدة جوزفين تاجر نالت تقدير الدولة على عملها في مجالات تدريس الفنون التطبيقية ، من النحاس والحرق على الخشب ، وكان هذا تقديرا رمزيا من الدولة لجهد طويل وعمل دؤوب .

وخدمة طويلة في مجال التعليم الفني في مدرسة الفنون النسوية بدمشق .

اما السيدة ( منور موره‌لي ) فقد رسمت التصوير الزيتي في تركيا وشاركت في معارض الجمعيات الفنية ومعارض الدولة منذ فجر الخمسينات ولها لوحات محفوظة في المتحف الوطني بدمشق ، وشاركت في معارض الدولة من عام ( ١٩٥١ ـ ١٩٥٥ ) ، دون انقطاع ثم عرضت عام ( ١٩٥٩ ) .

و ( السيدة شطي ) شاركت في عدة نشاطات ومعارض فنية وساهمت مع السيدة ( موره‌لي ) في تأسيس الجمعيات الفنية التي كانت في تلك الفترة ،



ليلى جانجي

والنشاطات لم تشارك فيها بصفتها امرأة ، بل بصفتها فنانة ، ولهذا السبب تركت بصماتها الخيرة على الفن وعلى الحركة الفنية ، وكانت القدوة لكل فنانة وفنان ، يحرص على أن يكون جادا ومسؤولا في تحمل دوره ، وأخذ مكانته الطبيعية في المجتمع .

هل ضحت فعلا وقدمت أكثر مما يقدم الرجل، من صحتها ، وراحتها ، وكل امكاناتها ، من أجل أن ترسخ قيما فنية نحن بأشد الحاجة اليها ، ففي الاربعينيات عندما عرفت الحركة الفنية السيدة ( موررلي ) و ( السيدة شطي ) و ( السيدة زنبركجي ) ، كانت مشاركتهن وعملهن في الجمعيات الفنية والنشاطات التي كانت تقام اسبوعيا ، وشهريا ، كانت تبذل بكل صدق وبكل جدية ، بل كان دورهن حديث الناس والمجتمع ، وكانت أعمالهن الفنية تمتاز بكثير من الجهد وبكثير من الاخلاص ، وكثير من الاتقان ، حتى يثبتن جدارتهن أمام مجموعة من الزملاء الفنانين الذين بدأوا يتوافدون من الدراسات الفنية من خارج القطر .

وكانت السيدة رمزية زنبركجي والسيدة جوزفين تاجر من أكثر الفنانات حرصاً على التعليم ، فقد تتلمذ على أيديهن أجيال واجيال من الطالبات والفنانات ، و ينسى من تتلمذ على أيديهن أبدا فضلهن في التعليم والفن .



بهية منوري شوري

مثل جمعية محبي الفنون الجميلة ، والجمعية السورية للفنون وغيرها .

وشاركت السيدة شطي في معارض عام ( ١٩٥١ ـ ١٩٥٣ ـ ١٩٥٤ ـ ١٩٥٥ ) .

أما السيدة ( رمزية زنبركجي ) فقد عرفة كمعلمة مخلصة ، ودؤوبة في مجال تعليم الفنون ، وكان لها طالباتها واسلوبها الخاص في التعليم .

وقد قدمت خدمات كبيرة للفن والتعليم ، وتتلمذت على يد توفيق طارق ، وهو من اوائل الفنانين في القطر توفي عام ( ١٩٤٠ ) .

وتعتبر ( رمزية زنبركجي ) أول معلمة للتربية الفنية في ثانويات دمشق .

ومن الاسماء التي لمعت ثم انطفأت فجأة وهي عز توهجها الفنانة المرحومة ( اقبال قارصلي ) كانت مولعة برسم اشجار الحور والغابات والمناظر الطبيعية ، ترسم بالسكين كأداة تقنية متطورة ، بدلا من الفرشاة ، ألوانها زاهية ، مواضيعها سيطة ، وانتاجها غزير ، ونشاطها لا يهدأ وكثيرا ما اقامت معارض خاصة بها ، وشاركت في أكثر المعارض الرسمية والخاصة التي اقامتها وزارة الثقافة والجمعيات الفنية ، شاركت في معارض ( ١٩٥٤ ـ ١٩٥٦ ـ ١٩٥٧ ـ ١٩٥٩ ) .

ـ أما ( نعمة العطار ) فقد انشغلت أيضا في تعليم الفنون لفترة طويلة وشاركت في معرض الدولة عام ( ١٩٥٤ ) بلوحات واقعية .

منى اسطواني : أول مصورة بالالوان الزيتية ، درست الفن في عام ( ١٩٥٣ ) في روما ، ومن حبها للفن انشأت صالة عرض بدمشق لعرض الاعمال الفنية باسم صالة « الصيوان » وذلك بالتعاون مع الفنان غياث الاخرس شاركت منى في معارض ( ١٩٥٦ ـ وعام ١٩٥٧ ) .

وعندما تزوجت توقف نشاطها الفني ، ولم نعد نسمع عن نشاطها الفني شيئا يذكر .

هالة القوتلي : أول خريجة من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، شاركت في معارض عام ( ١٩٥٦ ) وعام ( ١٩٥٧ ) ، ثم انقطعت عن النشاطات العامة .

لميس ضاشوالي : خريجة كلية الفنون الجميلة بدمشق ، قدمت بعض الاعمال من خلال لوحات رسمتها في مشروع التخرج ثم غابت عن المعارض ، وبقيت في مجال التعليم .

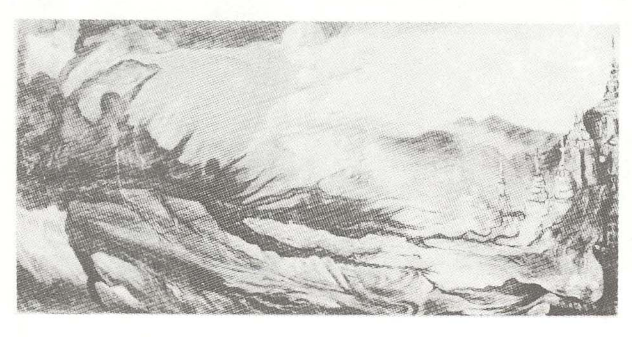
بهية شورى : رسمت لوحات من وحي الفولكلور الشعبي ، بشكل هواية استفادة من خبرات الفنان الكبير نصير شورى ، لكونها زوجته ، ولها طابعها الخاص المتميز في تناول موضوعاتها وتنفيذها بالوانها الخاصة وهي الوان حارة ، شاركت في معرض عام ( ١٩٥٩ ) .



منى اسطواني



درية فاخوري حماد



خالصة هلال

دربة حماد : زوجة الفنان الكبير محمود حماد ، لبنانية الاصل ، رسمت لوحات عديدة ، ذات طابع واقعي ، وبالالوان رمادية وحيادية ، شاركت في معرض الدولة عام ( ١٩٥٩ ) ، ثم غاب نشاطها .

مي شطي : فنانة هاوية ، لم تدرس في كلية أو معهد ، احبت الفن وهي طالبة في الجامعة ، وتتبعت نشاطات الحركة الفنية ورسمت الوجوه الشعبية النسائية ، ذات الطابع البدوي والريفي والشعبي . واقامت معرضا فرديا في صالة الشعب بدمشق عام ( ١٩٧٨ ) .

وهناك اسماء كثيرة لفنانات عرفن في الحركة الفنية ومرت بسرعة ... ثم اختفت اسماؤهن للاسباب التي ذكرنا في بداية هذه الدراسة ، اقتصادية ، اجتماعية .. أو خاصة .. امثال : مسرة ادلبي ، شاركت في معرض و ( ماي سابا ) شاركت في معرض الدولة ( ١٩٥٤ ) ، و ( دلال حديدي ) معارض ( ١٩٥١ – ١٩٥٣ – ١٩٥٥ )، و ( عفاف مبارك ) شاركت في معرض ( ١٩٥٩ ) ، و ( كارمن ماهر ) ( ١٩٥٧ ) ، و ( عائدة سلوك ) (١٩٥٧)، و ( لمياء باكير ) شاركت في معارض ( ١٩٥٦ – ١٩٥٧ ) ، و ( ليلى حاوي ) التي عملت في التصميم الداخلي ( الديكور ) ، ولمع اسمها في العمل التزيني والتعهدات الكبيرة الفنية ، وقد غادرت القطر لتعمل في الاقطار العربية .

وهناك عدد من الفنانين من القطر قد تزوجوا فنانات من خارج القطر ، ومارسن نشاطهن في دمشق ، وشاركن في معارض عامة ، ومعارض شخصية أمثال : ( دربة حماد ) من لبنان ، و ( شلبية ابراهيم ) من القاهرة ، زوجة الفنان نذير نبعه ، و ( غريتا علواني ) زوجة الفنان ( خزيمة علواني ) .

وهناك فنانات من الاقطار العربية لهن نشاط في دمشق ، بحكم اقامتهن فيها ، مثل الفنانة الفلسطينية: ( سمية صبيح ) التي درست الفن وعنيت بالفولكلور الفلسطيني باسلوب زخرفي واقعي متميز .

اما ( شلبية ابراهيم ) فهي هاوية لم تدرس في معهد او كلية ، تستخدم اسلوب التعبير العفوي التلقائي البدائي ، الذي نطلق عليه فن تلقائية الكبار ، وبتقنية عالية ، مع خبرات متجددة في استخدام الباتيك والالوان المائية ، وباحساس شفاف ، ومع أن اشكالها وعناصرها مأخوذة من الواقع ولكن استخدامها خاص بها وتشكل اتجاها في التعبير اللوني وبشاعرية خاصة .

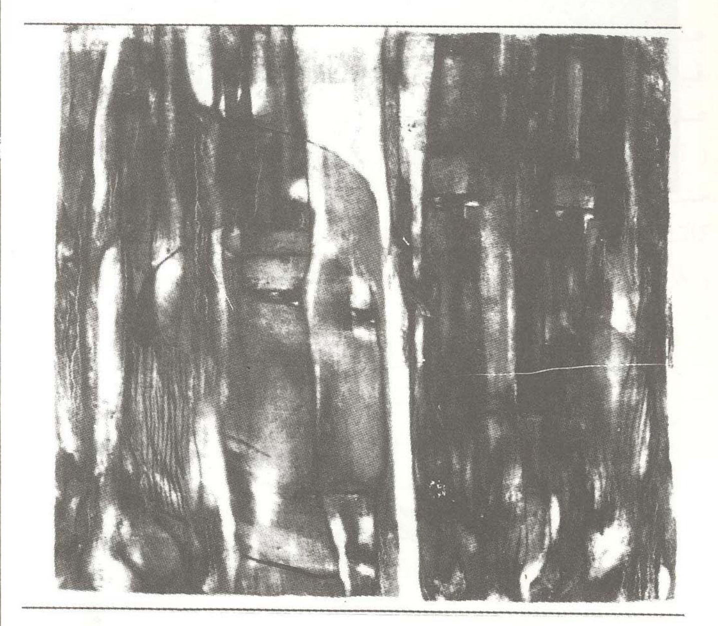
غريتا علواني : اسلوبها يختلف تماما ، فهو عملية بناء معماري للوحة ، يبدأ من تقسيم أجزاء اللوحة الى مجموعة من الخطوط ، والمساحات الصغيرة جدا وملونة بالوان داكنة ، اغلبها البني والرمادي ومستقاتهما ، وتشكل بمجموعة خطوطها الصغيرة العموديةوالشاقولية



سهام منصور



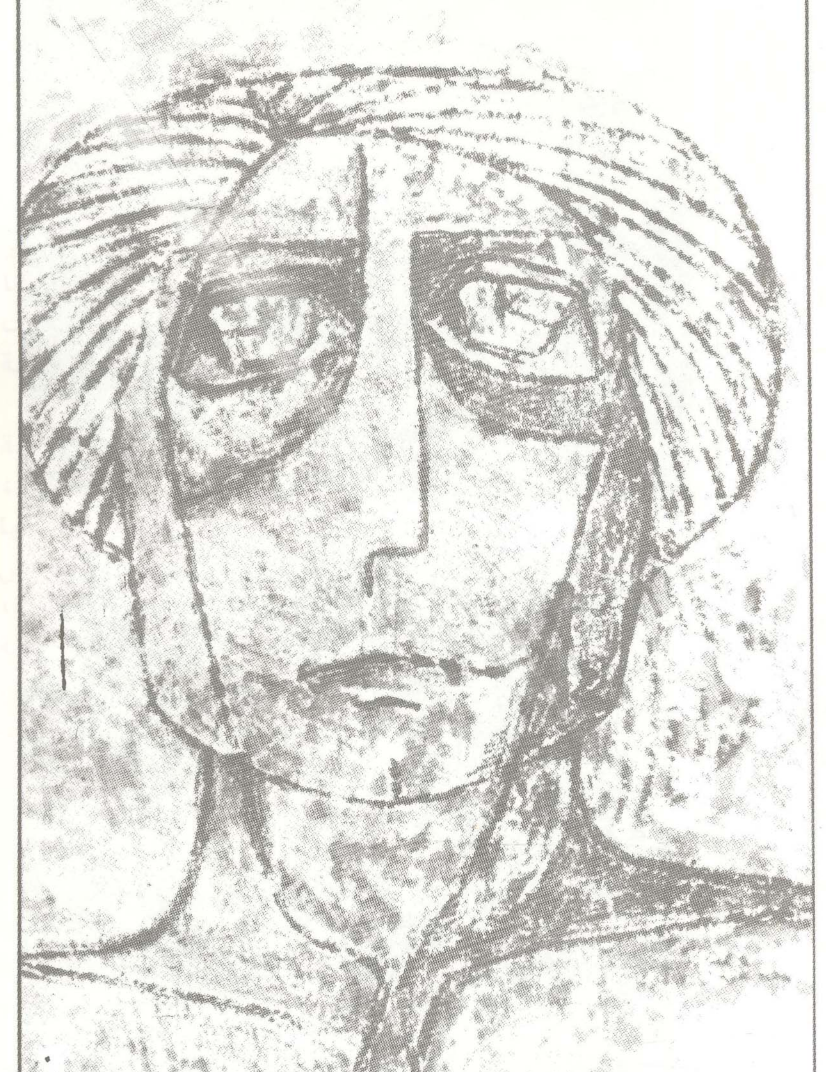
زهيرة الرز



ليلى نصير



ليلى نصير



ليلى نصير

والافقية كتلا كأنها مبنية بناء معماريا ، وتوحي بهذا الاستخدام للخط وللون بالكتلة او الحجم المقصود ، وتستخدم احيانا النسيج والخيوط على سطح اللوحة.

ليلى نصير : درست التصوير الزيتي في القاهرة ، وتخرجت عام ( ١٩٦٣ ) ، بدأت واقعية الاسلوب ، واهتمت بالانسان اهتماما كبيرا ولها مجموعة رائعة من الدراسات واللوحات التي ترصد حياة الانسان في يومياته ومعاناته ، واعطت اهتماما كبيرا للتقنية في لوحاتها ، وقد أثر حبها للشعر ورغبتها الدائمة لكتابة في أعمالها الفنية الى حد كبير ، فظهرت النزعة الحزينة في بعض اعمالها التعبيرية ، ثم اتجهت الى التجريد وتعمقت في فهم سطح اللوحة ، والتأثيرات التقنية على اللون ، وعلى التعبير ، حتى كنا نقرأ وجوها بشرية تختفي وراء لمسات تجريدية ، وبالوان داكنة ، ومن أهم أعمالها لوحة « العنصرية » وهي لوحة محفوظة في المتحف الوطني بدمشق ، عالجتها بلون اسود وبني داكن ، وبدرجات متقاربة التنوع ، وتمثل ملحمة بشرية من الآلام والعذاب في مجالات التفرقة والتعذيب الانساني غير العادل .

ليلى فنانة تعبيرية وذات فكر واضح ، وتعتمد نظرية فنية وفكرية خاصة بها ، محورها الاساسي هو الانسان في آلامه ومعاناته ، ومهما حاولت ان تغرق في التجريد كمحاولة للتخلص من الشكل الواقعي المباشر الذي يحمل الوجه المعذب للانسان ، فانها تعود مرة أخرى الى الشكل الانساني وتلح على اظهاره ، بأعلى شكل من أشكال الالتزام بحب هذا الانسان وحب أرضه وحب

حياته ، وتعتبر ليلى نصير من ابرز فنانات القطر التي لم تنقطع عن المعارض الفردية والعامة وتمثيل القطر في المعارض والمسابقات والمؤتمرات العربيـة والدوليـة منذ تخرجها حتى الان .

أسماء فيومي : خريجة كليـة الفنون الجميلة بدمشق ، كانت بداياتها متأثرة بتجريد استاذها الفنان الايطالي ( لاريجينـا ) ، ولكنها تجاوزته بسـرعة ، واتخذت اسلوبها الخاص الذي يعتبر فن الفاجعـة ، والطفولة بوقت واحـد فعندما تتأمل لوحتهـا تصاب بصدمة ، من كثرة العنف الذي تستخدمه في تناول اشكالها وعناصرها ، والقسوة في لون المسـاحات والخطوط ، ألوان حادة وصريحة ، كالاحمر والاسـود والازرق البروسي ، وما ان تتأمل في اللوحة حتى ترى الحمامة الجميلة والاطفال الابرياء ... والعيون التـي تحمل كل معاني التفاؤل والتي تعيش في قلق دائم ، أن طريقة توزيع اشكالها على اللوحة طريقة التكامل بين الارضية وبين العناصر ، فاللون في الارضية هو جزء من الوجه ومكمل له في بعض الاحيـان ، وفي لحطات اخرى تفجعك بخط من اللون الاحمر الدامي او بمساحة من اللون الابيض النقي ، في مواقع لا يمكن ان تتخيلها .

انها تعطي أهمية لعناصرها ولارضيتها ولخطوطهـا بنفس القيمة التعبيرية والرمزية بوقت واحد ، ولم ترسم في كل اعمالها عنصرا كاملا لوحده ، بل كانت ترسم أجزاءا من الشكل ، وتلتحم بمساحات وخطوط أخرى لتشكل مع بعضها لوحة واحدة .

انها فنانة تعبيرية ، وذات احساس درامي عنيف، انها تحطم الشكل التقليدي وتعيد بناءه بعاطفة نقية واحساس طفولي ، يبدو عفويا ولكنه من نوع خاص جدا ، وهي تجريدية بمجمل اللوحة لانهـا تدعك تقرأ أشكالها من حيث قيمتها الفنية ، ومن قدرتها علـى توظيف العنصر التشكيلي لصالح التعبير الانسـاني ، لذلك تستخدم الرمز في كل أشكاها .

لجينة أصيل : خريجة مـن كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ومارست العمل الفني في مجالات فن الاعلان، وتصميم ورسم افلام الكرتون بشكل خاص ، وقـد نجحت نجاحا كبيرا في رسومها لقصص الاطفال ( في مجلة اسامة ومجلة الطليعي ) ، وامتازت بالفـرح الطفولي المطل في لوحاتها ، سواء في الخطوط الانسيابية أو المتلاحقة أو بالوانها الشرقية الدافئة ، كما ان التعبير في الوجـوه التي ترسمها ذات طابـع تفاؤلي وجميل ومفرح ، وهـذا ما يجعل الاطفال يحبونهـا ويحبون أسلوبها في التعبير .

ميسون الجزائري : درست في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ومارست نشاطاتها من خلال معارض الدولة ونقابة الفنون الجميلة ، واعمالهـا ذات طابـع خاص



خالصة هلال



لميس صاشوالي



لميس صاشوالي



اسماء فيومي

اللوحة في فراغ كبير ، كأنها تحقق التوازن المطلوب بين عنصرين تشكيليين غير متشابهين ، المهم في رسمها ، انها كثيرة الحساسية ، شفافة في خطوطها ، وتعكس هذه الطريقة بساطتها وعفويتها ، وبالتالي رمزيتها في طرح الفكرة ، انها تقول شيئا واحدا في اللوحة دون أي الحاح ، ودون اي مبالغة ، ودون أي خطابات ، أو مباشرة ، والوانها بسيطة أيضا ، أي تستخدم الوانا محدودة ، وأهم ما في أعمالها التقنية السهلة ، والتعبير الصادق ، والشكل البسيط وهي تقوم بتدريس طلابها في قسم الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، مثلت القطر في معارض ومؤتمرات فنون الغرافيك العربية والدولية اكثر من مرة .

سهام منصور : خريجة قسم التصوير في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وهي تدرس الفنون في حماه ، لوحاتها اكثرها عن الحصان ، امتدادا لمشروع تخرجها عن الحصان العربي ، وقد اقامت اكثر من معرض شخصي ، وتمتاز هذه الفنانة بقدرتها في رسم الاحصنة، والاستفادة منها لاسقاط معان قومية ووطنية وانسانية ، والوانها تنحصر بين الاصفر النابولي والبنفسجي وبعض الالوان الزرقاء ( بروسيان ) وتحاول أن تحرك أشكالها ضمن الطبيعة ، كعنصر تعبيري ورمزي ، حتى ولو كان ذلك على حسان المنطق الواقعي، وتعتبر من أوائل المثابرات على العطاء ، رغم عدم اتاحة الظروف لها لتقدم كل امكانياتها وبكل طاقاتها .

انصاف الشوا : خريجة كلية الفنون الجميلة بدمشق ، اسلوبها واقعي ، رسمت المناظر الطبيعية الصامتة ، وبعض الوجوه ، وشاركت في معارض وزارة يعتمد على تقسيم المساحة الى اجزاء كل جزء يمثل جانبا من الموضوع العام الذي تطرحه اللوحة ، فتكمل هذه الاجزاء بعضها بعضا ، وموضوعاتها ذات مضامين فولكلورية ونفذتها بأسلوب شعبي ، توخت فيه البساطة وعدم اللجوء الى المنظور ، او الاحجام والكتل، بل رسمت الخطوط والالوان بتقنية خشنة ، توحي بمرور زمن طويل على اللوحة ، وكأنها ترسم على جدار قديم خشن ، وبالوان بنية وصحراوية ، أي العنابي العسلي ، وعالجت لوحاتها اخذة من قصص وحكايا الريف والفروسية وكل ماله علاقة بالتراث العربي القديم ، صاغته بأسلوب تقني وتشكيلي معاصر .

ولكنها غابت عن المعارض وعن النشاطات بعد زواجها .

هند زلفة : اول فنانة في فن الحفر في سورية ، هكذا قال عنها الدكتور عفيف البهنسي في كتابه عن الفن في الوطن العربي الذي اصدرته اليونسكو ، عرفت هند برسومها البسيطة وغير المعقدة ، فهي تستخدم عنصرا انسانيا واحدا في جزء من اللوحة ، وتترك اجزاء



أسماء فيومي

الثقافة ، ونقابة الفنون ، واقامت معارض فردية خاصة بها ، الوانها صريحة ومعالجتها لها مبسطة ، وتحاول ان تستخدم اسلوب التدرج اللوني في رسم المنظر ، ليوحي بالابعاد ، واستخدمت السكين ، وقد نجحت في رسم هذه المناظر والموضوعات التي تركز على الطابع الشاعري والانساني والجميل ، الوانها غير مركبة ، بل صافية وبسيطة ، ومحددة ومكررة في جميع اعمالها وبطريقة تتابع اللمسة اللونية في الغالب ، أهم لون تستخدمه هو الاخضر ومشتقاته ، عالجت موضوعات وطنية وانسانية وقومية .

زهيرة الرز : خريجة معهد التربية الفنية في مصر ، لها نشاط واسع في المعارض العامة والشخصية، اقامت اكثر من معرض ، واهتمت بتدريس التربية الفنية ، وتابعت هذه المسؤولية من خلال دورها في التعليم ، ألوانها تأخذها مباشرة من أنبوب اللون ، صريحة بسيطة ، غير مركبة ، وهي زخرفية الاحساس ، توزعها على الشكل الواحد بحيث يبدو فيه أكثر من لون واحد ، أي أنها لم تلجأ الى الظل بل أشكالها مسطحة ، وبألوان متعددة ضمن الشكل الواحد ، حتى لتبدو وكأن اشكالها مصنوعة من الزجاج موضوعاتها واقعية ، رسمت افكارا وطنية وقومية وانسانية واجتماعية ، ومناظر عدة ، لها هويتها وطابعها المتميز .

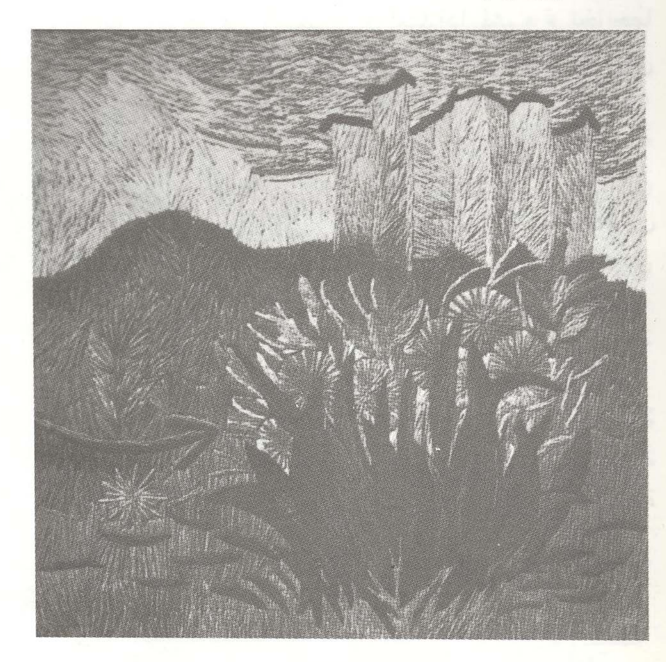
أميرة السقا : فنانة درست التصوير في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، اتجهت نحو التراث الشعبي وتوثيق حياة البيئة المحلية ، مستخدمة من اجل ذلك عناصر واقعية ، مما اعتاد الشعب استخدامه في حياته اليومية ، تضعها في تكوين متناسق ، وبألوان يغلب عليها اللون الازرق وتشكل سطوحها بوحدات زخرفية مبسطة ، وباسلوب تصويري ، ومن خلال كل ذلك تضع من حين لآخر في مركز اللوحة وجه طفل او طفلة ليعطي الحياة ويثبت الزمان في اللوحة وشاركت في معارض الدولة ونقابة الفنون بعد تخرجها .

هناء خالدي : تخرجت من قسم الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وتمتاز بشفافيتها ، أثناء استخدامها تقنيات الحفر المختلفة ، وتابعت نشاطها في أعمال تصاميم في مجال الخزف والزخرفة ، ولعبت دورا هاما في هذا المجال ، وهي تقوم بتدريس الحفر في مركز الفنون بدمشق .

ومن خلال استعراضنا للاسماء التي عملت في الحركة الفنية نذكر ( ربيعة الصلح ) التي تخرجت من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة مع ليلى نصير ، وغابت عن الفن بمجرد زواجها ، فكتورين أوزون تخرجت من قسم الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وكان لها دورها البارز في المشاركة في أعمال الاعلان والحفر وبأسلوب رمزي ومبسط ثم انشغلت في التدريس الفني .



ألكا ابراهيم



عزيتا علواني



ليلى مريود



شلبية ابراهيم



ليلى عابدين : درست فن الاعلان في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وسافرت خارج سورية ، ولم تمارس دورها الفني .

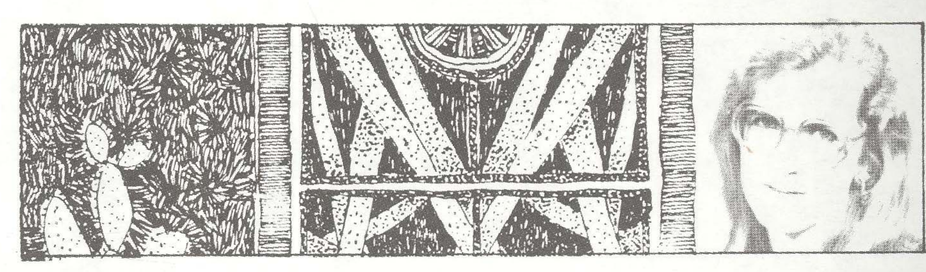
ختام بنيان : من خريجات الحفر الاوائل من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، أقامت أول معرض لها في صالة الشعب بدمشق عام ١٩٧١ وكانت فرصة هامة للتعريف بفن الحفر ، ولكنها لم تستمر أيضا بعد زواجها ، ومن الجدير بالذكر أن صالة الشعب التابعة لنقابة الفنون الجميلة افتتحت معارضها بمعرض الفنانة ختام بنيان .

نظيرة ينم : تخرجت من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ثم تابعت عملها في تصميم السجاد في وزارة الشؤون الاجتماعية بدمشق .

هذه هي بعض ، بعض من الاسماء التي نذكرها عن المرأة الفنانة في سورية ، ومن الملاحظ كيف ان عددا غير قليل منهن ، يغيب عن الحركة الفنية بمجرد الزواج ، أو الانشغال في الحياة اليومية ..

وكم كان بودنا ان نتعرف على الجهد الاكبر ، ونعرف الاكثر عن المرأة الفنانة في بلادنا ، وعن انتاجها ، ليس من باب التفريق بين فن المرأة وفن الرجل ، وهذا





غريتا علواني

منطق مرفوض وخطأ وغير مقبول كما قلنا ، فالفن فن سواء انتجته المرأة أو الرجل ، ولكننا نصر على أن يكون عـدد الفنانات في سورية أكبر ، بل في سائر الاقطار العربية ، حتى يكون وجودها أكثر وأبرز في الحركة الفنية ..

ان وجود المرأة الفنانة في حياتنا ، يغني حياتنـا الثقافية ، ويعكس الجانب المتطور والحضاري فيها ، ويلون حياتنا ويعطيها بهاءا وجمالا ورونقا ومزيـدا من الحساسية والشاعرية .

تلك هي صورة مكثفة عن المرأة التشكيلية المنتجة في سورية العربية اليوم .. هذه المرأة التي تواكب مسيرة الحضارة وتتابع عطاءها بكل حب وبكل جدية وبكل اهتمام .. وهي الوجه المشرق والمشرف لنا امام حضارات العالم .

**اما المرأة الملهمة ... المرأة الموحية ، المرأة التي كانت موضع اهتمام وحب الفنان نفسه ، حيث اعطته مجموعة من الافكار ، وأوحت اليه بمضامين متعددة ، وجعلت من تجربته الانسانيـة ، تجربة واقعيـة ، وعكست معاناته الحقيقية فهي المرأة في الفن ، وليس الفن في المرأة .**

**لقـد كان لوجود المرأة في حياة الفنـان العربي السوري أهمية كبيرة بل يمكننا القول ان عددا غير قليل من فنانينا المعروفين أصبحت لهم هوية متميزة ، وطابعا خاصا ، من خـلال وجود المرأة كعنصر أساسي في موضوعاتهم ولوحاتهم .**

**ونجد المرأة في لوحات فنانينا في عدة صور :**

**أولا ــ المرأة :** الصورة الشخصية وهي اللوحة التي يكون المقصود فيها المرأة نفسها ، أي صورة شخصية ذات طابع توثيقي وتاريخي ، وغالبا ما يكون الاسلوب المتبع لهـذه الانواع من اللوحـات( الشخصية ) هو الاسلوب الواقعي والطبيعي .

ومن الفنانين الذين نجحوا في تصوير هذه اللوحات

( ناظم الجعفري ) و ( نصير شورى ) و ( وعبد القادر النائب و ( علي الصابوني ) و ( عبد العزيز نشواتي ) و ( ميلاد الشايب ) و ( عبد المنان شما ) و ( نذير نبعة ) و ( عمر حمدي ) و ( محمود حماد ) و ( محمود جلال ) و ( خالد المز ) و ( الفريد بخاش ) و ( نعيم اسماعيل ) و ( لؤي كيالي ) ، و ( الفريد حتمل ) .. وغيرهم ...

**ثانيا ـ المرأة الام : وهي تعبير عن الامومة : بمعناها الواقعي والانساني والاجتماعي ، وهذه الفكرة تنفذ بأسلوب واقعي ، ليس فيه مبالغات ولا شطحات ولا أي نوع من انواع التقنيات غير مألوفة .**

**وقد رسم هذا الموضوع ، موضوع الامومة بمعناه الواسع والواقعي : عدد قليل من فناني سورية ، منهم : لؤي كيالي ، فؤاد ابو كلام ، صبحي عبد النايف ، ممدوح قشلان ، محمود حماد ، علي السرميني ، نعيم اسماعيل ، عمر حمدي ، عيد يعقوبي .. فيصل عجمي .. الفريد حتمل ، نشأت زعبي ، أحمد دراق السباعي وغيرهم .**

**ثالثا ـ المرأة الرمز** : الرمز هنا واسع الابعاد ، يشمل المعنى الرمزي للمرأة ، المرأة العطاء ، الخصب المرأة التي تعني الارض ، التي تعني الوطن ، والحياة بكل خيراتها ، والفنانون الذين عالجوا هذه المعاني كل بأسلوبه : ( غسان السباعي ) و ( بشار العيسى ) و ( أنور دياب ) و ( فاتح المدرس ) و ( أدهم اسماعيل ) و ( يوسف عبدلكي ) و ( ناجي عبيد ) و ( أحمد دراق السباعي ) و ( خليل عكارى ) و ( محمد علي الحمصي ) و ( أسعد عرابي ) و ( فائق دحدوح ) و (نعيم اسماعيل) و ( الياس زيات ) و ( لبيب رسلان ) و ( غازي الخالدي ) ..

**رابعا ـ المرأة الزوجة : وهذا جانب اجتماعي توثيقي خاص أيضا ، عالجه بعض الفنانين ضمن موضوعات شعبية تسجل جوانب اقتصادية لطبيعة المجتمع ، والظلم الذي عانته المرأة من تعدد الزوجات كظاهرة اجتماعية غير سليمة ، مثل لوحات ( برهان كركوتلي ) ، وقد رسم مجموعة لوحات هامة في هذا المجال ، اعتبرت بمثابة نقد جارح لمجتمع متخلف رجعي ظالم للمرأة .**

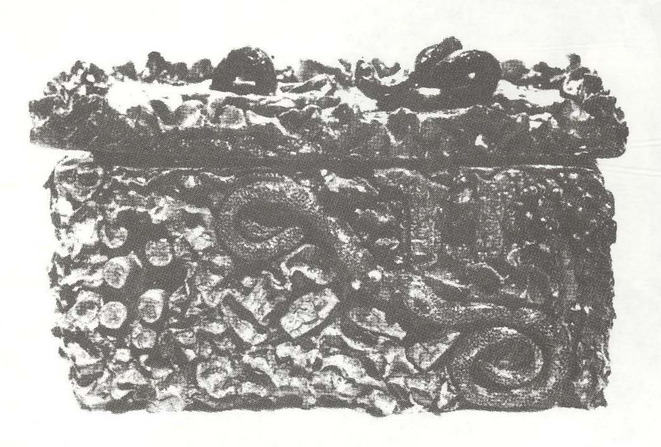
**اما الزوجة العادية التي عاش معها الفنان في البيت أو شكل معها أسرته ، فغالبا ما رسمها أول ما رسم ، لانها ( الموديل ) أي النموذج الذي يصبر على الفنان ويساعده في تحقيق رسالته ، وتعمل على اتاحة المناخ الافضل له للانتاج ، هذه الزوجة رسمها اكثر الفنانين في لوحاتهم ، تحية تقدير منهم لزوجاتهم .**

**خامسا ـ المرأة البطلة** : المرأة هنا رمز النضال الوطني والقومي ، المرأة التي شاركت وتشارك الرجل نضاله الوطني والقومي ، وتكون شهيدة أو رمزا للفداء والتضحية ، وقد عالج هذا الجانب من حياة المرأة الفنانون : ( نعيم اسماعيل ) و ( برهان كركوتلي ) و ( جمال العباس ) و ( مصباح ببيلي ) و ( محمود حماد ) و ( غازي الخالدي ) و ( غسان جديد ) و ( نذير نبعة ) وغيرهم ..

**هذه هي المرأة من جانبين فنانة وملهمة ، ومن خلال الصورة التي اطلعنا عليها في سورية ، نلاحظ أهمية دور المرأة ، وفعالية وجودها ، في الحركة الفنية التشكيلية في بلادنا وفي مدى التطور الحضاري الذي يحققه هذا الوجود ..**



وفاء ضيعه



آمال مريود

## حوار مع الفنان

# بول غيراغوسيان



بول غيراغوسيان

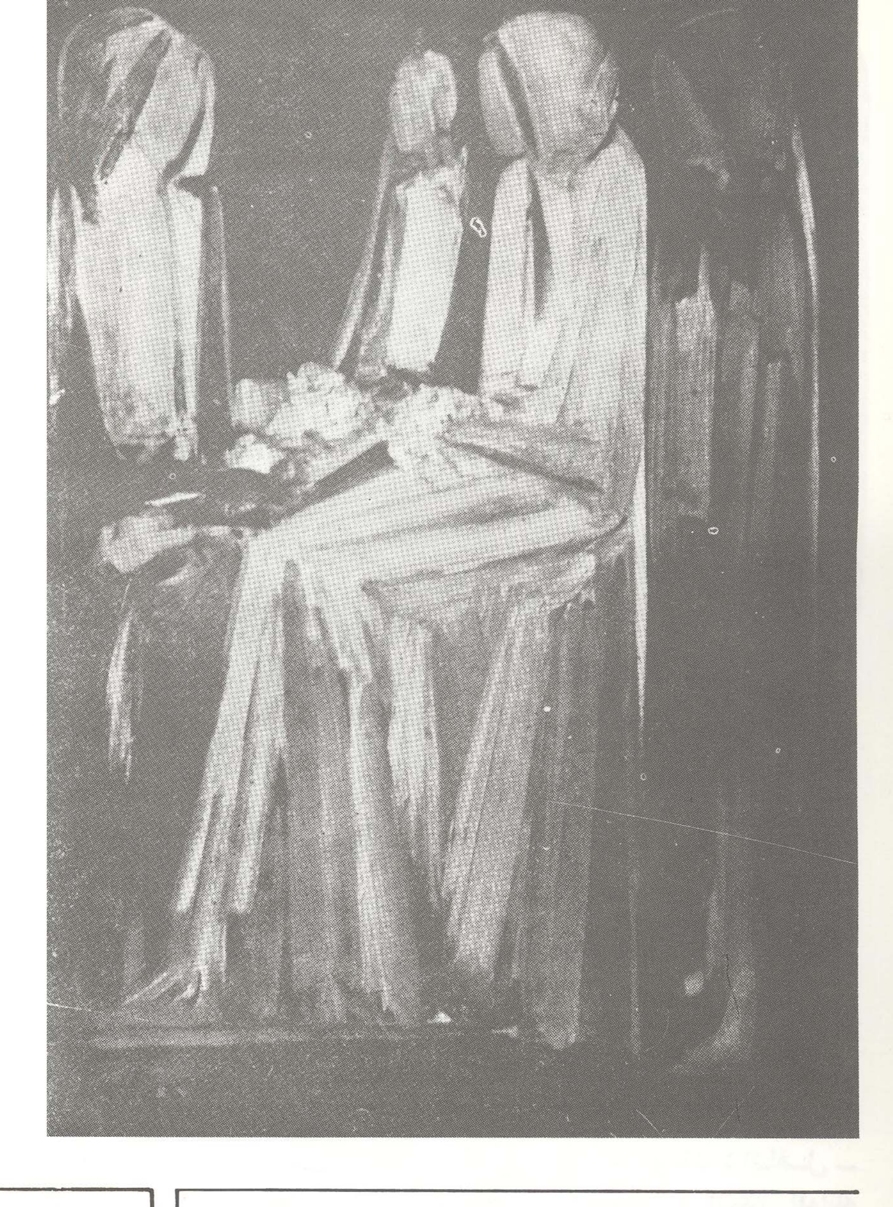


نساء ( بول غيراغوسيان

تمثل تجربة الفنان بول غراغوسيان واحدة من التجارب التعبيرية المتميزة على الساحة التشكيلية العربية ، ويكمن تميزها في المصدر الواقعي كما في المخزون البصري الانفعالي والعاطفي ، الذي يرجع الى طفولة الفنان من جهة ، والى الاحداث المأساوية التي شهدتها الساحة العربية من نكبة فلسطين الى الغزو الاسرائيلي النازي للبنان ، من جهة أخرى ، وقد تطور هذا المخزون الدرامي والجمالي ليأخذ شكلا جديدا يحقق انسانية المحتوى وشمولية المأساة عبر الصراع الانساني ، وأخيرا انتصار الحب والخير والجمال ، ( الانتصار ما زال على سطح اللوحة ) ، فالشيء المتميز كرؤية وانجاز في تجربة ( غراغوسيان ) هو ذلك الوعي الانساني الذي عمل الفنان على ترجمته عبر تصعيد ما هو ذاتي ، وخاص ، ليصبح تعبيرا عن واقع انساني أكثر اتساعا وامتدادا في المكان والزمان .

ورغم ان بعض النقاد أطلقوا على ( بول غراغوسيان) لقب فنان العائلة ، لتأكيده على موضوعات ( الطفل - الفتاة - الام - الاسرة ) ، فاننا نرى في أشكال العائلة ( غير الواقعية ) صورا للارض والناس والمدن والوطن ، صورا للانسان المعاصر في عذاباته وآلامه ، أحزانه وأفراحه ، واقعه ، وحلمه ، ومستقبله ، وقد تكشف هذه الصور في بعض اللوحات عن بعد فلسفي حين تعكس حالة انسانية مجردة ، الا أن الشيء المؤكد يكمن في تكامل الابعاد الاجتماعية والفلسفية والجمالية والانسانية .

لقد بدأ ( بول غراغوسيان ) فنانا تعبيريا, وظل محافظا تعبيريته منذ الاربعينات الى مطلع الثمانينات ، واذا كان البعض من فنانينا التعبيريين العرب ، قد غرقوا في الذات ، وذهبوا بانفعالاتهم الى أقصى مداها وبالتحوير كطريقة من الطرائق التي تصل ( التعبيرية ) الى حدود البشاعة المنفره التي تقطع الصلة بين الفنان والمتلقي ، فان لوحات ( بول غراغوسيان ) تكشف عن



نساء وزهور

مزيج مقنع من العقل والعاطفة والانفعال ، وصحيح أنه ينتج بشيء من التلقائية ، الا أنه يترك للعقل مهمة تشذيب انفعالاته وعواطفه ، وبذلك لا يدغدغ أحاسيس المتلقي بل يخاطب عقله وعاطفته ، عبر التلقائية المحكومة برقابة الوعي ، فهو صاحب موقف انساني يعمل على ترجمة ما هو كامن في الأعماق الانسانية ، من حالات لها حضورها القديم الجديد ، ولن تغيب ما دامت شمس الانسانية مضيئة ، ورغم تأكيده الواضح على المأساة يأسرنا بجمالياته ويؤكد لنا حقيقة مفادها ، انه كلما ازداد العمل الفني غنى من الناحية الجمالية ، كلما ازدادت مشاركة مشاعرنا له ، واذا كانت العلاقة الجمالية بالواقع وسيلة لادراكه وامتلاكه ، فهي تبدو عند ( غراغوسيان ) وسيلة للاندماج به ، واذا كان موقفنا النقدي يتمثل في مسألة ان المتعة الجمالية للعمل الفني ليست متعة الشكل وحده وانما هي متعة المحتوى أيضا ، فمن هذا المنطلق تشدنا تجربة ( بول غراغوسيان ) الفنية .

ترى ماذا عن محتواه الانساني ؟ ماذا عن عناصره الانسانية التي ما زال يعالجها بكثير من المحبة ( نساء ـ أطفال ) ؟ وهنا تحضرنا عدة تساؤلات : هل يريد الفنان التعبير عن مشكلات الواقع عبر ( المرأة ) ؟ هل يصوغ علاقته بالعالم الخارجي من خلالها ؟ هل يرى الواقع من خلال « المرأة » وماذا عن صورة الطفل ؟

ان التنوع في الحالات الانسانية المطروحة ، والمتناقضة ـ أحيانا ـ « حزن ـ فرح ـ أمل ـ مأساة ـ قلق ـ .. الخ » والوظائف الرمزية للعنصر الواحد [ المرأة الحبيبة ـ المرأة الام ـ المرأة الارض ـ المرأة الانسانية ـ المرأة الوطن .. ] . يفيد بأن « المرأة»

**التي بدأ يصورهـا في مطلع الخمسينات من منطلق ذاتي ، وقد تحولت مع الممارسة الى وسيلة للتعبير عن العام لا الخاص ، وهكذا تطلع المرأة بالمحبة ، بالحنان ، بالحزن، بالمأساة، فهي رمز الامومة والجماعة والارض.**

وهي الوسيلة التي تحمل في تضاريسها جغرافية البيئة ، خصوصية الشرق ، فالفنان يعالجها بخطوط تتسم بالانسانية ، والحركة الرشيقة ، كما يؤكد دسامة اللون ، وحرارته ، ووضوحه ، وهو يملك عجينة لونية متنوعة القيم والجماليات ، فتارة ينطلق من التضاد اللوني ، وتارة ينشد الانسجام ، وفي بعض الحالات يعتمد تدرجات اللون الواحد ، وفي جميع الحالات يقدم مساحة لونية مدروسة بعناية على الرغم من الطابع العفوي والتداعي اللوني الذي نراه تداعيا منطقيا يخضع لمسؤولية ، واذا كان الفنان قد انطلق من ( التحوير ) كطريقة من الطرائق التي تصل ( التعبيرية ) فقد تطورت تعبيريته باتجاه اللون مما حقق لها الغنى التعبيري والجمالي ، وبالتالي أصبحنا نقرأ محتواه الانساني عبر أشكاله ، وألوانه ـ أيضا ـ ، [ اللون كوسيلة للتعبير عن المضمون ] .

لن نتحدث طويلا فنحن أمام فنان يتحدث كما يرسم ، يجيب عن أسئلتك بتلقائية وبمنتهى البساطة ، وهي مسألة ان دلت على شيء فانما تدلنا على الخلفية الثقافية الواسعة التي يتمتع بها ، كما تدلنا على غناه الداخلي ، وقد أتيحت لنا فرصة اللقاء معه فكان هذا الحوار الممتع .

● « بول غراغوسيان » كفنان تشكيلي ما هي مصادرك التعبيرية ؟

**●● يعتبر ( الواقع ) المصدر الاساسي لتجربتي الفنية ، فالفن بالنسبة لي يبدأ من ( الواقع ) ، في البداية يرسم الفنان ما حوله ، وكالطفل يطرح أكثر من سؤال ، والفنان الاصيل لا ينقطع عن السؤال ، ( الواقع ) سؤال ، والفنان الذي يعرف الجواب يقف عند حـدود ثابتة ، لا يتحرك ، لا يتطور ، والفنان ( الحقيقي ) ... هو الذي يسأل باستمرار ، ويرسم ما حوله ...**

**لقد ولدت في حي شعبي ، لذلك أرسم الاطفال ، الامهات ، العائلات ، أرسم البؤس ، الولادة ، الموت ، أرسم الضجة ، أرسم الجماعات المتلاحمة التي لا تعرف الى أين تذهب ؟! أين هي ؟! ماذا سيحدث لها ؟! أرسم الحي الذي عاش الحروب والمجاعات ، والخوف والمجازر ، الحصار والجوع والمرض والموت ، ومن هنا يتفجر الفنان ويرسم .**

● هذا يقودنا الى « الحياة الجديدة » التي تبنيها على سطح القماش الابيض ، فماذا عن هذه الحياة ؟

**●● لا بد أن يعمل الفنان على استخدام أسلوبه استخداما يخدم الانسان ، فالفنان الذي يعيش في لوحته مع الانسان لا يفكر اذا كانت جمالياته ( غربية ) أو ( شرقية ) أو ( حديثة ) أو (بدائية) ، فكل الجماليات تخضع للطبيعة ، وللانسان الذي يعيش في الطبيعة ، وهـذا ينسحب على الاداء ، واللغـة التشكيلية ، والتعبيرية ، فالخطوط والمساحات والبقع اللونية لا قيمة لها اذا لم ترتبط بمصدر واقعي ، وبالنسبة لاعمالي ترى في اللوحة الانسان ( جغرافيا ـ عربيا ) بشكله الداخلي ، ولكن بألوان وخطوط عفوية جدا ، وذلك من أجل أن تنبض اللوحة بالحيوية وبالحياة ، وكل هذه الاشياء التقنية والشكلية هي .. حياكة اللوحة وليس اللوحة .**

● عند هذه المسألة اسمح لي أن أسألك عن مفهومك للعمل الفني . وكمصور كيف تفهم اللوحة ؟

**●● اللوحة هي شعور ، وشعور مختزن ومستمر مع الفنان منذ طفولته ، كيف عاش طفولته ؟ وشبابه ؟ وماذا عن عائلته ؟ ، الجيران ، والحي ، والمدينة ، والوطن ؟ فالفنــان الذي عاش طفولته ضمن عائلة ( بائسة ) ، وحي ( بائس ) ، لابد أن يدخل ( البؤس ) تلقائيا الى لوحته ، ثم يأتي الامل ، وتطل الفرحة لتضيف السكر الى الملح ، اللوحة هي الملح والسكر في آن واحد ، هي الحزن والفرح ، البرودة والدفء ، الليل والنهار ، الظلمة والنور ، الارض والسماء ، وكل هذه الحالات المتباينة اذا لم تتحقق في اللوحة تلقائيا تكون مفتعلة ، واذا دخلت اللوحة تلقائيا فهذا يعني الصدق في التجربة ، أما الصنعة والمهارة في الرسم واللون والبناء فتأتي مع الوقت ، ومع العمل الجاد المستمر ، وكلما كبر الفنان وجد نفسه صغيرا أمام الطبيعـة .**

● ( التلقائية ـ العفوية ـ الطبيعة ـ الانسان ) جملة مفاهيم وقيم ارتبطت بفلسفة الفنون الشرقية ـ عامة ـ ، والفنون الصينية واليابانية ـ خاصة ـ ، وأراك تؤكد عليها في اجابتك ، فالى أي مدى تقترب من هذه الفنون ؟

**●● لقد اشتهرت فنون الشرق البعيد بالتلقائية ، بالعفوية في الايقاع ، كما في الفنون الصينية واليابانية التي تحققت كانجاز وممارسة عبر التفكير العفوي ، أي المزج بين ( العقلانية ) و ( العضوية ) ، أما الغرب فاشتهر بالتفكير بهدوء ، وفي الفن العربي نرى الغرب والشرق ، نرى التفكير والعقل ، والعاطفة والانفعال ، نرى « الهندسي » و « العضوي » ، واللوحة العربية المعاصرة تقف بين المفاهيم الشرقية والمفاهيم الغربية ، نحن لسنا عقلانيين ( ١٠٠ ٪ ) ولسنا عفويين ( ١٠٠ ٪ )، نحن نجمع بين العقلي والعفـوي ، نملك الصحراء اللامتناهية ، والالوان المشرقة ، الالوان التي يفتقر**

اليها الغرب ، ويحسدنا لامتلاكها ، وهذه الالوان الصريحة المشرقة تراها في حياتنا اليومية ، في الازياء والسجاد ، ومختلف الادوات المستخدمة في حياتنا ، اللون في كل مكان ، وهو ليس لونا رماديا أو ضبابيا ، لذلك لا نبحث عنه في الكتب ، بل ينعكس تلقائيا في فنوننا ، والفن هو اللون كما قال (( سيزان )) .

أما بالنسبة لتجربتي ففي البداية يكون العقل متسلطا ، لان اليد تكون بطيئة ، وأخيرا تصبح يدي التي تمسك فرشاة الالوان ، عقلي وقلبي وعاطفتي ، ومع الممارسة تعرف اليد ـ تلقائيا ـ كيف تحرك الالوان على سطح اللوحة الابيض ، فألحقها حين ترسم الطبيعة والانسان ، حركة الانسان وحركة الكائنات ، وحركة (( الاشياء )) ـ أيضا ـ ، وعندما تملك اليد هذه الحركة تدخلها الى مختلف المدارس والاتجاهات الفنية ، وتبقى حية مستمرة مع استمرارية الطبيعة والانسان .

● هل تحدثنا عن حياة اللوحة ، من الفكرة والدراسة الاولية الى اللمسات الاخيرة ، مرورا بصراعك مع أشكالها وألوانها ؟

●● عندما أكون في مرسمي ، تكون في رأسي عدة مواضيع ، فأرسمها على مساحات صغيرة جدا لاتمكن من تأليفها ، فأنا أعمل كثيرا على الاوراق الصغيرة ( عشرات الدراسات ) ، وحين لاتعجبني أمزقها ، وهكذا أحقق حريتي كاملة ، وأمام اللوحة الكبيرة أحس دائما بمسؤولية ، وأعيش حالة خوف ، أخاف أن أقع لان اللوحة ستبقى ، ولن أستطيع تمزيقها ، لذلك أتمرن على الورق ، أتمرن على التأليف والبناء الى حد السرعة ، فأعيد رسم الشكل عدة مرات ، الى أن أصل الى صياغته بسرعة وعفوية وبساطة ، وحين أملك هذه العفوية أنتقل لاى اللوحة الكبيرة ، أو لنقل أنتقل لبناء اللوحة الكبيرة ، لكن بتلقائية مكتسبة ، وحين أعود بعد فترة لاشاهد ما رسمت أتعجب ، كيف استطعت أن أصور هذه اللوحة ؟ والوصول الى هذه الحالة مسألة تحتاج الى زمن ، وممارسة مستمرة ، فالفنان الجاد يبيع ملذاته ، ويبيع أوقات سروره ، لتشتريه اللوحة ، لتصبح اللوحة حياته ، بايجاز : حياة اللوحة هي حياتي ؟

● أنت صاحب تجربة طويلة تعود الى مطلع الخمسينات، ترى ماهي المراحل التي مرت بها تجربتك الفنية ؟

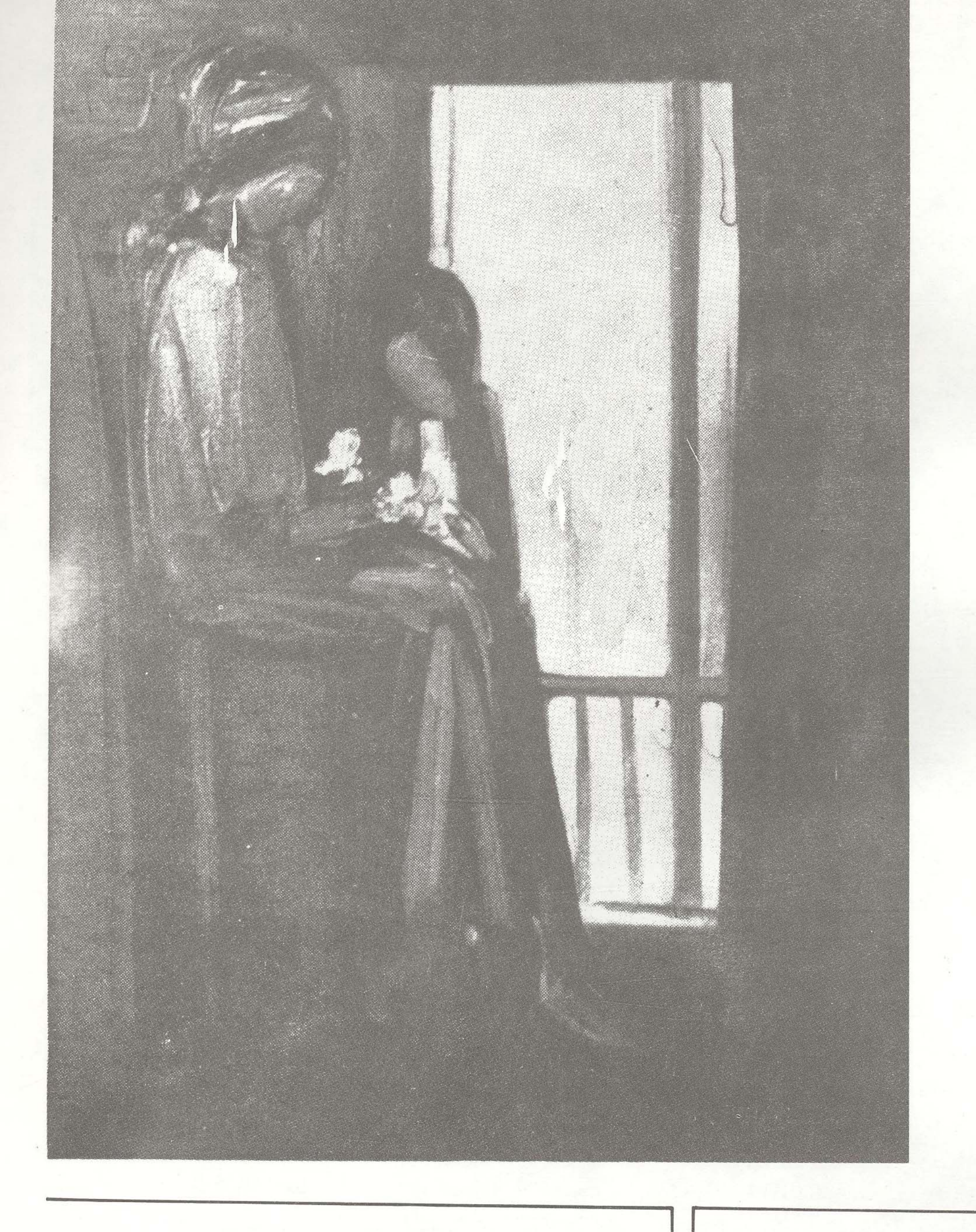
●● حين بدأت الرسم انطلقت من الاكاديمية ، فكنت أرسم نفسي في المرآة ، وبصيغة في منتهى الواقعية ، رسمت نفسي في غرفتي الفارغة ، وعندما أحببت رسمت المرأة والرجل والحب ، وبعد أن تزوجت رسمت العائلة ، الام والاطفال ، ورسمت الحي ( البائس ) ، وقيل لي : انك رسام العائلة ، رسام البؤساء ، ولم أكن أعرف شيئا عن الخطوط والالوان والتأليف ، فالتقنية كانت عفوية ونضجت مع الاستمرارية في الرسم ، وعندما كبر أولادي ، كبر الحي معهم ، وكبرت الجماعة ، فرسمت الجماعة ، كنت أصور بعيدا عن المدارس والاتجاهات الفنية ، وعن طريق الصدفة أعطاني أحد الاصدقاء كتابا عن ( فان غوغ ) فلبست ( فان غوغ ) ، أكلت ( فان غوغ ) شربت ( فان غوغ ) ، ورسمت بطريقتي ، بلغتي ، بأسلوبي الخاص .

استعملت عدة لغات للتعبير ، ومللت كل المدارس والاتجاهات من الفن الافريقي الى الاوربي والياباني ، وعرفت أنه اذا تركت نفسي تسبح على هواها ، فهذا سيقود الى الغرق ، ووصلت الى قناعة ، أسير عليها وهي : سر الفن في الواقع ، في الحياة ، لافي الكتب والمدارس ، وحين تنضج الاشياء في داخلك ، الانسان والكائنات والطبيعة ، وحبك للناس ، تصبح لوحتك عالمية ، قيل لي أنت فنان تعبيري وانطباعي ، وبدأت أدرس تاريخ الفن ، فوقعت في موجة ( بول غوغان ) ، وبعدها اكتشفت ان ( غوغان ) يسبح في موجة الفن المصري القديم والفن الياباني ، زواج فني بين الفن المصري القديم ، والياباني ، وجزيرة تاهيتي ، ثم وقعت في ( بيكاسو ) ولاحظت أن الحب والكراهية متشابهان ، ومن بعدها أردت أن أكون فنانا شرقيا ، فأخذت المنمنمات العربية ، وأخذت أبحث في تاريخ الفن عن أي زواج فني ، لكنني كنت في مختلف المراحل أرسم ما حولي ، لم أبتعد أبدا عن الناس والحي رغم تنوع اللغات التي استخدمتها للتعبير الفني .

● حين حاولت دراسة مصادرك التعبيرية اكتشفت ان (( الأم )) هي الموضوع الاكثر حضورا في صياغة هذا الموضوع ؟

●● في طفولتي ، وحين كان عمري لايتجاوز العامين وضعتني أمي في ( دير ) وعشت أكثر من عشر سنوات في ذلك (( الدير )) ، أي بعيدا عن أمي ، ولم أر أمي الا في الثانية عشرة من عمري ، وهذا هو تفسيري لتصويري موضوع الامومة باستمرار وبعطش ، فحين أرسم الام أنشد محتوى الحنان ، وهكذا رسمت وأرسم المرأة والام والعائلة ؟

● في بيروت ، وخلال الحرب كنت ترسم بشكل



أم وطفلة

يومي فهل تحدثنا عن تلك الفترة التي عشتها انسانا وفنانا ؟

●● **خلال الحرب ، هرب بعض الفنانين ، وبقي بعضهم ، والفنان الذي بقي هو الذي تجدد وأصبح عمله الفني أعمق تعبيرا ، لانه عاش معاناة الانفجارات ، والحرائق ، والخوف ، والموت ، والدمار ، والمرض والحياة .**

**وحين يرسم الفنان زهرة يكون قد رسم رعبا، حربا ، فليس من الضروري أن يرسم مظاهر الحرب للتعبير عن الحرب ، وفي كل يوم كنت أرى الدمار، وتتفجر الاشياء أمامي ، وأموت خوفا ورعبا ، أنام ولا أنام ، أحمل الالوان والفرشاة الى الاقبية ، أهجم على سطح اللوحة الابيض ، فاتفجر خطا ولونا ، وكانت كل الاشياء في اللوحة مشدودة للدفاع عن الطفل ، لان الخوف ليس على نفسك ، لكنه على الاطفال الذين حولك ، وتقع بين الحيرة والبكاء ، وتكتشف أن اللوحة هي العلاج الاكبر لنفسك وروحك .**

**بعضهم لايتمكن من الرسم خلال الحرب ، أما أنا فارسم وأرسم بغزارة ، وحربي هي لوحتي ، وثأري ألواني ، وثأري الاكبر هو الحب والجمال والطبيعة ، حتى في أحلك الايام .**

# اللوحة أمامنا « ٢ »

بوغوميل رايتوف
ترجمة : ميخائيل عيد

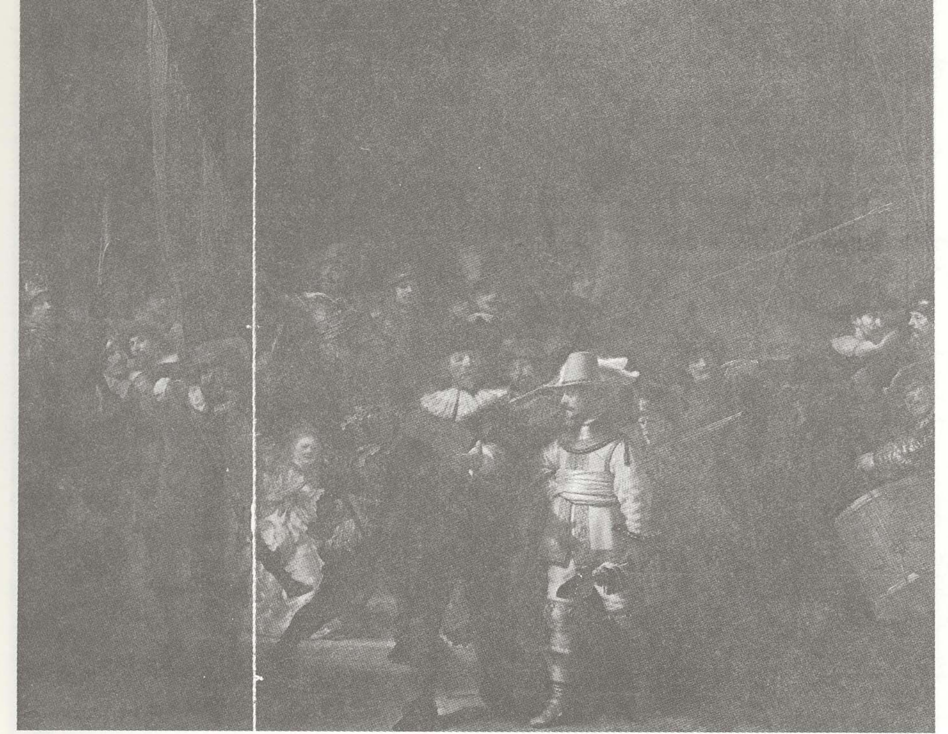
حاول دارسون مختلفون ، على دروب مختلفة ، أن يصيفوا ويوضحوا وجهة نظر المعلم(١) ملحقينها بالتوراة مرة ، وبأفكار ( الاصلاح الديني ) مرة أخرى، أو بدعوة ( يان آموس كومينسكي ) الاخلاقية ، التوراة كتاب كبير ، طبعا ، لا بمعنى الحجم وحسب ، فالتاريخ يشير الى أن أناسا مختلفين جدا يقرأون هذا الكتاب ، بأكثر الاساليب تباينا ، بحيث إن قلنا « التوراة » ، فهذا لا يعني أننا قلنا الشيء الكثير ، أما فيما يتعلق بالاصلاح ، فاذا قبلنا فكرة ارتباط الفنان بهذا الاتجاه، فمن الصعب أن نوضح مجموعته التوراتية الضخمة ، اذ أن من المعروف أن مذهب الخلاص بالنعمة ( مذهب كلفينوس ) معاد لمثل تلك التصورات . والمعروف أيضا أن ( رامبرانت ) لم يكن يخالط أتباع ( كلفينوس ) بل كان يخالط الحاخاميين ، واذا تعلق الامر بتأثر ما ( بكومينسكي ) ، فمن الصعب أن نقرر ما اذا كان المقصود هو التأثر بالمعنى الدقيق للكلمة ، أو فقط بالتطابق ما بين أكثر وجهات النظر الانسانية شمولا .

ليس ( رامبرانت ) مؤلفا دينيا ، بالمعنى المألوف لهذا النوع من المعرفة ، وان فهمه للانسان والاله هو قريب جدا ، في كثير من الحالات ، من تناول ( كومينسكي ) القائل ان [ الانسان عالم قائم بذاته ، بسماته وأرضه ، بمائه وناره ، مادته وروحه ، بضوئه وظلماته ، وحركته وسكونه ] ، وانه ، اذا بحث الانسان عن الله فسوف يجده في ذاته ، هذا المبدأ ، طبعا ، لا يُنسب [ لكومينسكي ] بل هو قديم جدا ، وليس معروفا كيف توصل اليه المعلم ولا من أية مصادر ، المتجسد لدى ( رامبرانت ) هو ان [ الدراما ] تنمو على مسرح الروح الانسانية ، وان هذه الدراما هي في تصادم بين الضوء والظلمات ، التي يحملها الانسان في ذاته ، وهذا هو أساس وجهة نظر [ رامبرانت ] حول الدراماتية ، واذا بدت لنا مفرطة في البساطة تحتم علينا أن نتذكر أن الحقائق الاولية الاساسية هي دائما بسيطة ، وأن التعقيد يبدأ مع كثرة تنوع أوجه ظهورها ، ويرى [ رامبرانت ] أن للدراما طابعا روحيا ، ولهذا فان للطابع الروحي تعارض دائم بين النور والظلام في لوحاته ، و [ المضيء-المعتم ] من وجهة النظر هذه لا تعسف فيهما بتاتا الا بالنسبة لمن يقوّمونها بمعايير التشابه الخارجي الواهية .

لم يعتر لوحة [ اللطواف الليلي ] أي سقوط مصيري في مسار حياة الرسام ، والقول بأن القسم الاكبر من الرماة كان منزعجا لان الفنان وضعهم في أماكن غير مريحة بين الجماعة، بل ولم يبذل جهدا لاظهار وجوههم، ان أمثال هذا القول لا تشهد بعدم مبالاة الرسام ، بل تدل على الشارحين المهملين ، أو غير العارفين الحقائق،

---

(١) المقصود ( رامبرانت )



الطواف الليلي - رامبرانت

صحيح أن بعض الاشخاص في اللوحة نصف مختفين ولا يظهر سوى ( ٢٨ ) شخصا ـ دون أن نحسب الاطفال ـ وقد صور في البداية ( ٣١ ) شخصا [ قص الطرف الايسر من اللوحة لتوضع في صالة البلدية ] ، وكان عدد النماذج [ موديل ] التي كان على [ رامبرانت ] أن يصورهم ستة عشر ، وجميع هؤلاء الذين وضعت أسماؤهم على الترس الديكوري الذي أضيف فيما بعد ـ ليستطيعوا بسهولة أن يجدوا وجوههم في اللوحة .

لقد حفظت شهادة اثنين من المشاركين هما [ بروكخورست ] و [ كروسبيرغن ] وقد أكد أن كل واحد من الرماة الستة عشر ، قد دفع مبلغا يقارب المئة فلورينا ، بعضهم أكثر وبعضهم أقل ، وفق المكان الذي يشغله ، وهذه الشهادة تظهر بوضوح كاف انهم ما داموا قد دفعوا فان اللوحة لم ترفض ، وما دام الدفع قد تم [ وفق المكان المشغول ] فانهم قد ارتضوا اماكنهم حتى ولو لم يكونوا راضين تماما عنها .

وكون لوحة [ الطواف الليلي ] قد ثمنت تثمينا رفيعا في زمنها ، يؤكده تقويم [ صامويل فان هورغستراين ] تلميذ [ رامبرانت ] : لقد سعى **الفنان الى تنظيم اللوحة أكثر مما سعى الى بلوغ الشبه التام بالنماذج ، وهذا النتاج ، أيا كان الاعتراض عليه ، سوف يحجب جميع المنافسين ، انه غني بالتصورات ، منسق ومرسوم بقوة ، بحيث تبدو اللوحة الاخرى اذا ما قورنت به وكأنها أوراق لعب . ]**

لقد شارك الجميع ، تقريبا ، [ هورغستراتن ] اعجابه ونستطيع أن نزعم أن لوحة [ رامبرانت ] سرعان ما أثارت الاعجاب وليس الارتباك لدى قسم من الجمهور ، ومن الطبيعي أن نقول أن قسما من الرماة ، على الرغم من أنه قد دفع لقاء الصورة الجماعية ، فانهم قد دفعوا مفتونين بمظهرها غير العادي ، يحتمل انهم قبلوا هذه اللوحة الشخصية ، لانها تشبه اللوحة الشهيرة [ درس في التشريح ] التي رسخت شهرة رسام الوجوه الشخصية ، واذ انه لسعادة النماذج ، كانوا جميعا مصورين في أوضاع لائقة وظاهرين بوضوح .

ولكن ، هل [ درس في التشريح ] هي فعلا صورة جماعية بسيطة كما اعتبرت حتى الآن ؟ ألا نجد هنا أيضا ذلك التوجه ذاته الذي سوف يظهر بمزيد من القوة في [ الطواف الليلي ] ، الاتجاه الى تحويل الصورة العادية المتوازنة الى واقع دراماتيكي متوتر ؟

**يؤكد [ فرومانتين ] : [ انه في « درس في التشريح » قد نسي الموت بسبب لعبة الالوان ] . ولا يجمع هذا التأكيد أي جامع بالحقيقة ، ان ظهور الموت هو خدعة نظمة حولها اللوحة وهي مفتاح لمغزى المشهد .**

ليس مصادفة ان اهتمام الشخوص مركز على الجسد الميت حيث يسقط أقوى ضوء . ليس مصادفة أن الفنان توصل الى قرار ادخال هذا الجسد في اللوحة مع أن وجوده دون معنى . ذلك لان الناس الذين يؤكدون بحق أن [ الطواف الليلي ] ليست



حمار بلعام

طوافا ليليا ، كانما هم لا يلحظون أن لوحة [ درس في التشريح ] ليست [ درسا في التشريح ] ، والنماذج المصورة هنا ليسوا طلاب الدكتور تولب ـ فبعضهم اكبر منه سنا ـ بل هم زملاء ومحترمون للطبيب، وعموما ، ان هذه الصورة صورة جماعية صارت لوحة متناسقة بفضل وجهة نظر المعلم الفنية وبفضل خياله .

ومع ذلك فان ملحوظة [ فرومانتين ] بأن الموت منسي ، ليست من قبيل المصادفة ، لقد التقط [ فرومانتين ] شيئا ولكنه لم يجهد ليحزر معناه، هذا [ الشيء ] هو لامبالاة المشاهد بالميت ، ولكن اللا مبالاة لاتأتي من عدم أهلية الرسام لاثارة انفعالنا بل على العكس ، انها مما تعمده ، ان المؤلفين الذين يرون في اللوحة منافحة للعلم وللدراسة العلمية يفرحون بالمظهر دون أن يلمسو' السخرية الكافة هناك ، ان أولئك الناس الذين أمعنوا النظر الى الجسد العاري، لا يدرسون انسانا بل جثة ، الانسان ليس جسدا ، وهذا اقل من ذلك ، انه جسد ميت ، لقد ذهب الانسان وترك جسمه من أجل عمل الاطباء .

وكما هي حال زبائن الفنان ، وكذلك كان الشارحون فيما بعد ، مندهشين لغرابة [ الطواف الليلي ] ولو أنهم وضعوا موضع الاهتمام كل الغرائب الاخرى في عمل ( رمبرانث ) لما استغربوا ذلك ،لقد اشتهر المعلم بموهبته كرسام « وجوه شخصية » واشتهر الى جانب ذلك بصلابة الرأي ، كان كثيرا ما يطلب من نماذجه أن يرتدوا ملابس غير عادية ، وخصوصا حين يكونون من عائلته ، لقد صور أباه الطحان في صور جنرال من الطراز الشرقي ، أي بعمامة ، وصور أمه صورة نبية من التوراة ـ وأخته كأميرة ـ وزوجته مثل الهة النبات الخرافية ، هذا اذا لم نتحدث عن نماذج اعادة التجسيد الخاصة به التي رسمها في سلسلة من لوحات الوجوه الشخصية وهذا الكرنفال كله ليس وليد نزوات عارضة ، وليس سعيا قائما بذاته نحو التأثيرات التصويرية ، انه يكشف علنا ، من ناحية خارجية صرف ، ميل [ رامبرانت ] الشاب الى الدرامية ، فالفنان يحب، فعلا ، تلوينات المخمل الخفيفة ، وبريق المخرمات والحرير المتنوع ، والتماع الذهب الجذاب ، ولكن هذا بعيد عن أن يكون الاهم ، الاهم هو أنه لايستطيع أن يرضى بالبحث عن أي تشابه في الهيئة وبلوغه ـ الامر الذي كان الهم الاول لرسام الوجوه الشخصية في ذلك الزمن ، كان يسعى لتصوير النموذج بوجه مؤثر ،وبطابع درامي،يثبت مايضيفه عليه بمقتضيات دولاب الملابس ، وهذا الميل الاولي سيتعمق ، على الرغم من أنه سيفقد بمرور السنوات دلالته ، وبقدر ماتزداد معرفة المعلم أن التأثير الفعلي هو في روح الانسان ، لافي الوقائعية الخارجية لحياته ، كانت تزداد تفاهة الدور الذي تلعبه الملحقات « الاكسوار »، من الملابس ، والبيئة ، وتظهر درامية وجه الانسان اكثر قوة وتأثيرا.ان [ بودلير ] باق في ذاكرتنا لا كشاعر وحسب ، بل كأحد أكثر ممثلي النقد الفني موهبة، وقد كتب : **[ ان لوحة الوجه الشخصي تبدو لي دائما باعتبارها سيرة حياة محولة الى دراما، أو هي دراما حقيقية،فطرة الانسان ] ووجهة نظر (رامبرانت) هي تماما مثل هذه النظرة الدرامية الى الصورة .**

ولكن ( رامبرانت ) كان في عام ( ١٦٤٢ ) حين ابدع لوحة [ الطواف الليلي ] ، وما يزال على الطريق نحو أعماله العميقة ، وبعد أن نعرف شذو ذاته ، وطريقته الخاصة في اخراج هذه اللوحة الكبيرة ، هل يمكن أن يدهشنا ، فقبل خمس سنوات حول الرسام صورة عائلية الى معرض لدراما ـ دراما الابن الضال ، الابن الضال هو نفسه ، أيام الحياة المرفهة ، الثمل من خمرة جمال المرأة ، الجالسة على ركبتيه ، والتي هي في الحقيقة زوجة محتشمة لا اكثر ـ ساكسيا ،ليس



القديس بولص في السجن - رامبرانت

جليا ، ما اذا كان الفنان حين صورها بطلة لاحدى أساطير التوراة وكان يستشعر تماما شعور بطل الاسطورة ، وبأنه سيصل وشيكا الى هاوية الشقاء، الشقاء العاطفي والروحي ، وكم جرى التقليل من شأنها في سيرته ، مقارنة بسواهما - المالي والدينوي،

لم يثمن [ رامبرانت ] أبدا الطيبة الخاصة لامتياز التجارة الهولندية ، في حين عرف أكثر من الكفاية تعقلها ، ولو أنه ثمنها لاستطاع بسهولة فائقة الحفاظ عليها ، لقاء تنازلات طفيفة ، ولكن المعلم لم يلجأ الى التنازلات ، بل خطا خطوات كان يمكن أن تحول الصدوع بينه وبين المجتمع الفاضل الى الهاوية ، وبدلا من أن يستفيد من ايراداته الكبيرة لضمان وضع مادي راسخ قام بتبديدها في شراء أشياء جميلة حتى بيعت ملكيته بالمزاد ، وبدلا من أن يبحث عن أقوياء النهار هرب منهم ، كتب معاصره الفنان [ يوهايم فان ساندرات ] [ لم يمتلك ناصية الفن للحفاظ على علو مكانته ، وكان يصاحب دائما أدنى الفئات ] ، ان علاقته الطائشة مع [ غير تكيه ديركس ] مربية ( تيتوس ) المصابه بالهستريا ، والتي أنهت ايامها في مشفى المجانين قدر زجته في قضية شغب حول فسخ قران ، وعلاقته اللاحقة والاخيرة مع [ هندريكة ستوفليس ] لم تكن اقل شغبا في انظار [ البيوريتانيين ] ، ثم ان انسحابه الى حي متطرف قرب ( غيتو اليهود ) يشير الى اغترابه الكامل والنهائي عن المجتمع المرفه ، وتصور لنا كتب السيرة هذا الانسحاب ، في كثير من الاحيان ، وكأنه نفي ، فهل الامر كذلك ؟! الا يعني الانعتاق اكثر مما يعني النفي!!، اننا نعرف انه في تلك الفترة بالذات أبدع ( رامبرانت )



رامبرانت بريشته

اعمق اعماله ، وينقل لنا [ ارنولد هوبراكين ] جملة ذات معنى كبير للمعلم : **[ حين اريد ان ابهج روحي لا ابحث عن التكريمات بل عن الحرية ] .**

الحاجات المادية ؟! وهذا المجمع للكنوز الفنية لم يبتز ابدا الظروف الحياتية ، وكانت قائمة ملكيته قبل بيعها الاضطراري بليغة الدلالة : مجموعة من الروائع الفنية مع القليل جدا من المفروشات ، وحتى في الغنى كان ( رامبرانت ) ، وفق شهادة تلاميذه ، مقتصدا في طعامه ـ القليل من الخبز والجبن او قطعة صغيرة من السمك المملح تكفيه تماما .

ان الالتباسات التي برزت مع [ الطواف الليلي ] هي مجرد استمرار لتعارض راسخ ، انه التعارض الازلي ذاته بين المجتمع والفنان الذي سبق زمنه ، ويمكن القول انه حتى في هذا التصادم المعتاد فسيعود الدور الفعال لا الى صعوبة تقبل الزبائن بل الى المعلم المستعصي على الترويض ، والذي فضل الفقر على التبعية ، وسيتلقى [ رامبرانت ] في المستقبل ايضا طلبات ، وبعد عشرين عاما سيبدع اكثر اللوحات الشخصية الجماعية [ نقابة منتجي الجوخ ] حيث يتم التوصل الى الدراماتية دون مساعدة المؤثرات الخارجية ، وبلوحة الوان واحدة ، محددة نسق الوان الاحمر والبني ، والابيض والاسود ، اما في عام (١٦٦١) وبناء على طلب ، فسوف يضع عمله الكبير [ مؤامرة يوليوس تسيفيليس ] باعث احد المعتقدات القديمة ـ للباتافيين ،وهم اسلاف الهولنديين القدماء جدا ،والذي قاد انتفاضة ضد النير الروماني ،وتحول من اسطورة الى بطل قومي ، التقط الفنان التآمر في اكثر لحظاته توترا ـ لحظة القسم ، في هذا المشهد الغبشي تسبح حميا دراماتية رامبرانت ، وكأنها قادمة من ظلام القرون ، وتظهر بقوة محددة ، لا اثر في النتاج للمثال ، ولا



منظر - رامبرانت

الاحتفالية الملفقة ، ولا المسرحة ، النماذج لا مثيل لها من حيث نموذجيتها ، انهم ارضيون ، احلاف ، على الاغلب ، والاكثر جلافة بينهم [ يوليوس الاعور ] — وفي الوقت نفسه هم سطحيون ، ومضاؤن بضوء منبعث من الاسفل ، يضفي عليهم منظر الرؤى ، يوحدهم الارتعاش البطولي للتضحية بالنفس .

من الصعب أن ننتظر ان تكون لوحة بمثل هذا الايقاع القوي والفج مناسبة لبلدية ( امستردام ) التي كانت تفضل ماهو سردي أو مسرحي ، ومع ذلك فان احترام ( رامبرانت ) كان بحيث جعل البلدية تطلب بعض الاصلاحات بدلا من ان ترمي العمل ، ولكن الفنان لم يقم بتلك الاصلاحات ، لقد حمل الصورة ، وقص بعض اطرافها كي يمكن وضعها في المقر الذي ستعرض فيه ، حدث ذلك في فترة قاسية على الفنان . ولكن الفنان لم يخضع ابدا فنه للضرورات المادية ، حتى وهو يعاني الفقر ، لقد عرف الفقر المدقع الاسود بعد وفاة [ تيتوس ] ، ولكن موت الفنان ايضا لم يتأخر ، واكتفى الوطن بأن يشير الى نهاية اكبر عبقرياته بملحوظة مقتضبة في سجل دفن الموتى : — [ ٨ تشرين الاول عام ( ١٦٦٩ ) رامبرانت فان راين ، فنان عاش في روز ينجراخت — تابوت مع حمالين — مجموع الرسوم : ٢٠ فلورينا ] .

**لقد قيل بأن لوحة [ الطواف الليلي ] قومت باعتبارها ذروة في ابداع المعلم ، وكان هذا العمل الضخم ختاما لمرحلة كان يسعى خلالها كي يكشف الدراماتية في المواقف بمؤثرات بصرية دخيلة — العمل المنظم ديناميا ، والتعاقب المتضاد للاضواء الباهرة ، والاماكن المحتجبة في الظلام ، والتعارض الحاد للبقع اللونية ، ثم الاستعمال الوافر لمواد الاكسسوار لمساعدة الروي التصويري ، ولكن ما الذي يقوله الفنان في الجوهر**



الدكتور فاوست في مرسمه

**لا شيء ـ اذا كان ينبغي ان نكون دقيقين ، وهذا ينطبق خصوصا لا على الطريقة وليس على الحادث الذي يطرحه لنا .**

من المعروف أن اعضاء الجمعيات خلال القرن السابع عشر في هولندا كانت لهم عادة ان يخلدوا في صور شخصية جماعية ، ومن بين هذه الجمعيات افرد مكان خاص لجمعيات الرماة ـ الحراس المدنيين القائمة منذ العصور الوسطى ، والمنظمة من اجل حماية القرى، وبعد نهاية الاحتلال الاسباني تحول الحراس الى جمعيات للبرجوازية المسالمة ، تستعمل للذكرى ، وفي الاحتفالات والولائم والمباريات في الرماية ، ولهذا فان الصور الجماعية لهؤلاء المسلحين ، تمثلهم لنا منتظمين حول منضدة في صالات للحفلات ، كما هي الحال في صور [ لفان ديرهيلست ] و [ فرانس هالس ] ، واثناء ذلك تكون جميع الوجوه متجهة نحو المشاهد ومرسومة بوضوح ، لان جميع المشاركين قد دفعوا للمؤلف .

من الجلي تماما ان ( رامبرانت ) الذي كلف بتخليد سرية النقيب [ فرانس يانينغ ] قد قرر ان يفعل شيئا اكثر من صورة مألوفة جماعية ، وان الامر لمختلف ، لو لم نعرف تاريخ اللوحة ، وما كنا لنشعر بأنها تنتمي



رأس رجل عجوز

الى صنف الصورة الجماعية ، والامر مختلف ، اذ ان جميع الدارسين قد رفضوا النظر الى العمل على انه لوحة شخصية جماعية ، وهذه من النقاط القليلة التي سادت حولها وحدة الرأي .

ومع ذلك نرى انها تنتمي ، من بين ما تنتمي اليه، الى الصورة الشخصية الجماعية ، ومهما بدا منظرها غير عادي ، ولو لم يكلف الفنان برسم الصورة ، فهل كان سينتقي أولئك النماذج ـ الذين في غالبيتهم ليسوا جذابين كأناس ـ ويبذل الجهد لجمعهم في عمل متكامل.

وهكذا فان مهمة الصورة هي ، بالمناسبة ، المهمة الاولى ، وهذا ما ينبغي الا ننساه ، ولانها كانت مهمة، فانها لم تبد مغرية فنيا ، للفنان فركبها تركيبا ذا معان، قال بعضهم انها لوحة تاريخية ، واكد آخرون انها كناية وحسبها غيرهم رؤيا ( فانتازية ) ورأى آخرون انها مشهد حياتي .

نرى ان التأكيدات الثلاثة الاوائل لا تحتوي أي نقد ، فلم يبدع ( رامبرانت ) ابدا كنايات ـ انها غريبة عن رؤيته الفنية ، يمكننا البحث عن الكنايات



حفر على المعدن ... رامبرانت

عند ( دورر ) أو بوسخ ـ لا عند ( رامبرانت ) ، والمؤلفون الذين يتكلمون على الرؤيا الفانتازية يقعون تحت تأثير الاضاءة الغريب. يكفي ان نتصور المشهد في ضوء نهاري عادي كي نفهم حالا إن الاضاءة نفسها عادية ، الاضاءة ، طبعا ، تلعب دورا هاما في ايقاع اللوحة العام ، ولكنها لا تملي الفكرة ، ان الاضاءة في الرسم أهم بكثير من البروجكتورات في المسرح ، والاساسي في الحالين معا هم الممثلون .

**و ( الطواف الليلي ) لا يمكن ان تعتبر لوحة تاريخية استنادا لاسباب جلية، ذلك لانها اولا لا ترتبط بالتاريخ بل بما هو يومي في تلك الفترة ، وثانيا لانها لا تعبر عن أي حدث ما لم نعتبر ان رغبة النقيب ( كوك ) ورفاقه في الظهور امام الجمهور حدثا .**

**يبقى الرأي الاخير الذي يمكن قبوله اكثر من سواه من جميع الجوانب ، أي اعتبارها مشهدا حياتيا، وقد قيل بدقة اكثر ، ان الفنان قرر ان يغلف اللوحة الجماعية بشكل مشهد حياتي ، وقد يبدو موضوع العمل لغزا ، وتحفظ في البوم النقيب العائلي مسودة صغير من مسودات ( الطواف الليلي ) مرافقة بالنص التالي : [ مسودة للوحة التي في الصالة الكبرى ببيت الرماة ، يبدو فيها الشاب [ بانينغ كوك ] ببزة نقيب يوعز للملازم أول بأن تنطلق السرية في المسيرة ] .**

لقد تم الفعل نهارا ، التسمية غير الدقيقة التي قد تضلل المشاهد يمكن ان ترجع الى قتامة الطلاء بفعل الزمن ، مما اعطى الصورة مظهر المشهد الليلي ، ومن ثم فان الطلاء قد نظف ، ولكن بعد اصلاحات تمت عامي [ ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧ ] فعادت اللوحة الى بريقها الاول ، ولقد حكم بعض الشارحين على الظل الواقع من يد ( كوك ) على ثياب الملازم الاول فحددوا بأنه يرجع الى الصباح الباكر ، وما يدهشنا هو أنه لا يوجد مؤلفون ناقشوا هذا الرأي كأن يعلنوا ان ذلك يرجع الى وقت متأخر بعد الظهر .



رأس ابن رامبرانت
في شخص قائد

وكما اشرنا ، فان الرماة قد رسموا امام باب مدينة، في المستوى الاول وفي مركز العمل تقريبا ، [ تقريبا ، لانه كما نذكر ، قد قطع احد اطراف اللوحة ] نرى طلعة ( كوك ) الطويلة في ثياب سوداء ووشاح قرمزي ، والى جانبه الملازم الاول القصير في بزة انيقة مذهبة ، وكأنهما يسيران نحونا، والنقيب اذا حكمنا على الايماءة، يوضح لمساعده أو يأمره أمرا ، الاشخاص الآخرون ، مصورون الى الخلف في اربع جماعات ، موحين بالفوضى الشاملة ، ويبدو بعضهم للوهلة الاولى تحت قبة الباب القاتمة ، ويبدو آخرون متجمعين الى الجانبين رافعين الرماح والحراب ، احدهم يسوي الراية ، والثاني يطلق النار ، ويقوى الشعور بالتشويش بسبب يقرع الطبل للاجتماع ، والثالث يعد البارودة ، والرابع الايماءات غير الرشيقة ، وتنوع التعبيرات ، والاطفال المنحشرين بين الرماة ، والكلب الذي ينبح تجاه قارع الطبل ، المشهد متحرك ولكن الحركة ليست حركة فصيلة منظمة ، بل حركة اختلاط تؤكدها ديناميكية الاجسام المتناقضة والخطوط العمودية ، والمحورية للبنادق ، والرماح ، واجزاء اللوحة المضاءة بقوة ، والاجزاء الاخرى المظلمة جدا .

وكل هذه الفوضى التي في وضع تصويري آسر ، هي في الواقع صعبة الشرح ، اذا بحثنا في كل وضع من الاوضاع ، وفي كل ايماءة ، عن معنى مجازي بالضرورة ، واذا سألنا [ لماذا ] تجاه كل تفصيل نثري؟ ان قسما من [ اللماذات ] ؟ هو ساذج بقد ما هو غير مفيد ، كما هي حال اسئلة الطفل : [ لماذا الاوراق خضراء ، ولماذا للوردة اشواك ، لماذا لا تعض الدودة؟] وهذه الاسئلة طبيعية لدى الطفل بينما تشهد حين يطرحها النقاد على ارتياب غير مبرر بنوايا الفنان .

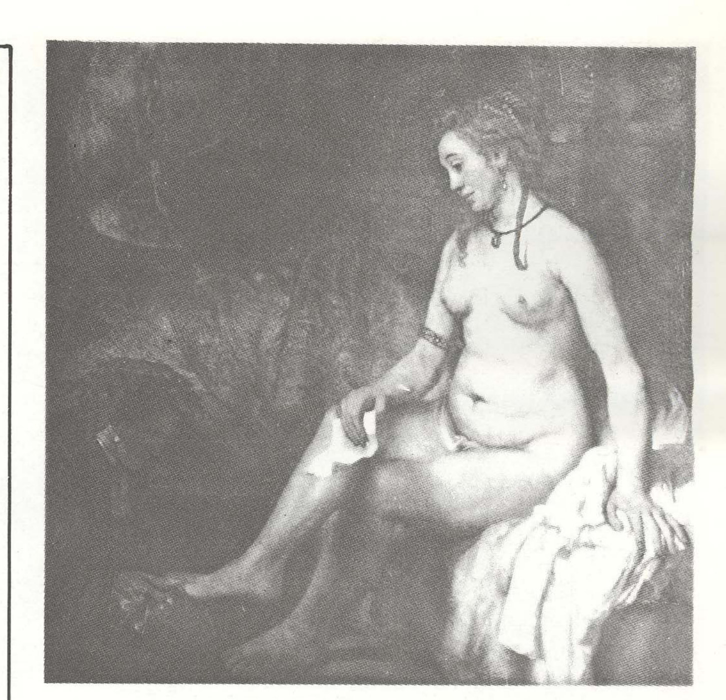
والنوايا بسيطة جدا اذا نظرنا الى اللوحة ، دون فكرة مسبقة ، ان بعض لوحات الوجوه الشخصية الجماعية تؤدي ،الى حد ما، وظيفة الصور الفوتوغرافية

التي تؤخذ اثناء الاحتفالات ، واجتماعات الاصدقاء ، والاعياد الاسروية ، واليوم ، حين صار بامكان كل مواطن ان يصور بآلة تصويره ، صار التصوير الفوتوغرافي مبتذلا ، وبهتت فتنة مثل هذه الصور كثيرا ، اما في زمنها فكانت عنصرا هاما من عناصر طقوس الاعراس وغيرها ، ففي تلك الصور الباقية كهدية للاجيال ، كان كل مشترك يحرص على ان يحتل مكانا ، ان لم يكن فخريا ، فعلى الاقل بارزا ، وعلى ان تبدو هيئته مؤثرة ، على افضل وجه ، ومثل هذه [ الصور ] التي على الرغم من انها لم تؤخذ بآلة التصوير ، نراها في اعمال فنانين مثل (فان ديرهيلست) صورة رامبرانت هي من طبيعة اخرى كما رأينا .

كان ينبغي ان يجتمع الرماة في مكان محدد ، لقد مثل لنا الفنان ذلك المكان،وكان ينبغي أن يرتدي الرماة ثياب العيد ، وقد جهد الفنان كي يرسم تلك الثياب ، ومن المحتمل انه حاول تزيينها ، الى هنا يسير كل شيء على ما يرام ، ولكن كان ينبغي ان يصورهم في حالة استعداد لمسيرة احتفالية ، وان يأخذ كل منهم مكانة الجدير به في [ الصورة ] ، لقد خيب الفنان هنا ،آمال مقرضيه المال، لقد اسرع في تصويرهم قبل ان يستعدوا وذلك في أكثر لحظات عدم الاستعداد اختلاطا ، ويخيل لنا ان كل لغز العمل يعود الى ذلك .

لنتصور ان مصورا فوتوغرافيا اراد ان يأخذ صورة جماعية فصاح [ هيا ، قفوا هناك ] ، ولكن عدسة الآلة انفتحت حين راح الناس يلغطون في فوضى، سيحصل على صورة للبلبلة ، خالية من كل احتفالية، ولكنها واقعية وحية ، ذلك ما حصل في [ الطواف الليلي ] ، وتلك كانت فكرة الرسام ، لقد رسم ( رامبرانت ) نماذجه غير مصطفين ، احدهم الى جانب الآخر في وضع احتفالي ، بل في الاوضاع الاكثر عرضة للمصادفة ، والاكثر اختلاطا ، وقد تصورهم لا كما ارادوا ان يظهروا شجعانا ، أنيقين مزدانين - بل كما هم في الحقيقة مواطنين مسالمين ليس السلاح وعدة الحرب معهم سوى قناع عيد تنكري ، ان [ لقطة ] آلة التصوير المتعمدة والسابقة لاوانها ـ والصورة الشخصية الجماعية قد صارتا مشهدا حياتيا تنبض فيه الحياة.

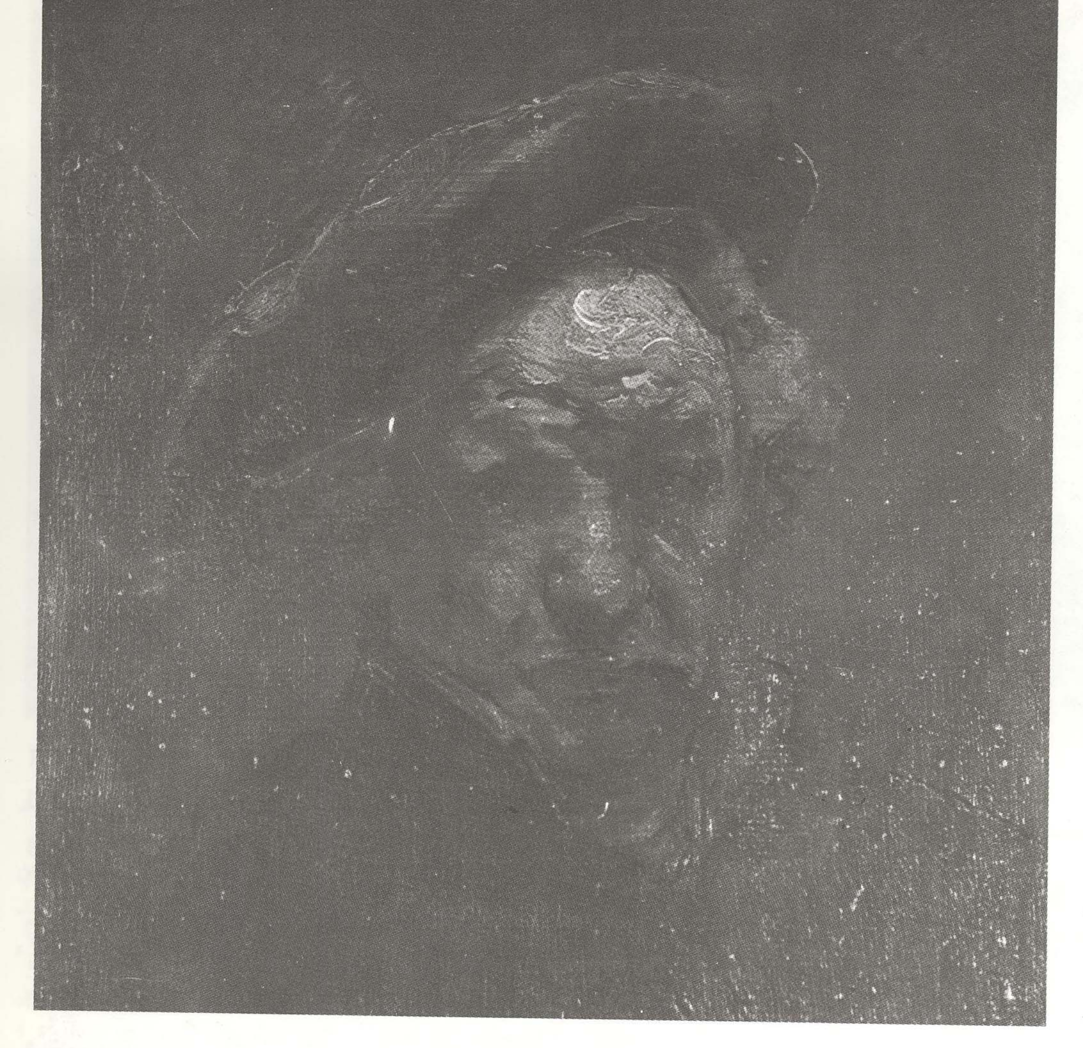
**اذا نظرنا الى اللوحة من مثل زاوية النظر هذه ، فسوف نرى ان كل ما فيها معلل ، وان كل شيء في مكانه ، اهي فوضى ، اجل فوضى ، ولكنها منفذة وفق فكرة محددة ، فكأنما ( رامبرانت ) يريد أن يقول لنا : هاكم الحياة ، هاكم البشرية ، انه تشوش ، ولكنه تشوش يحفز على ان يمتلك ، ذلك لاننا نشعر ان هؤلاء الناس لا يلغطون دون مقابل ، وان كل واحد يعرف مكانه ، وانهم على الرغم من الاختلاط الكامل**



المستحمة ... رامبرانت



رامبرانت ... صورة شخصية



صورة شخصية .. رامبرانت

**سيقفون سريعا في النسق ، ولكن لا يكون حينذاك للفنان ما يفعله ، لا يهمه سكون الوصول ، بل ديناميكية السعي الى الوصول ، انه يستعذب هذا الهرج الحياتي الذي تطل من فرحته الاحتفالية ، وكأنها جزء منه ، تلك الفتاة الفاتنة التي نراها تتسلل الى هناك ، الى اليسار ، بين أولئك الرجال الضخام ، من العسير الا نراها ، اذ على الرغم من انها تلوح صغيرة لطيفة بين الجماعات القاتمة ، فانها مغمورة بالنور ـ انها مركز الضوء الثاني في اللوحة .**

وكان الحجاج ورجال القوافل يرسمون على القماش شمعة او مصباحا ، لينيروا المسيح صغيرا ،(رامبرانت) لا يحتاج الى مثل هذه الملحقات [ اكسسوار ] ، فالطفل الذي رسمه هو نفسه مصدر للضوء ، وهو ليس ، اطلاقا ، امرأة قادمة من مزامير التوراة ، وليس [ قزما قبيحا قميئا ] ، بل هو طفل حقا ، وهو اجمل أشخاص الصورة ، انه كائن فاتن مشع ، يبدو لنا وجهه معروفا الى حد بعيد ، وكان ينبغي ان يكون مألوفا لنا ، انها ساكسيا ، زوجة الفنان ، بطلة العديد من اللوحات ، وخلال الشهور التي كان يعمل فيها الفنان في اللوحة الكبيرة كانت ( ساكسيا ) مريضة جدا ، ومن المحتمل ان يكون ( رامبرانت ) احس بأنه سيخسرها ، ولقد لاحقه الاحساس المسبق الثقيل حتى اثناء ساعات العمل المتوتر ، ورسم ساكسيا فتاة صغيرة ، كي يضع في اللوحة الكبيرة لاعذابه وحبه فحسب ، بل فكرة عميقة افلتت ، لا احد يعلم لماذا ، من انتباه الشارحين .

يحمل الطفل على حزامه كيس نقود وديكا ابيض، هذه الهذيانات وفق النظرة الاولى ترمز الى الربح والفوز ، فمن المعروف ان الفائزين،في المباريات يكسبون ديكا ابيض ، السعادة عارضة ولامعة ، تمضي دون ان **يلحظها احد ـ هكذا نرى مغزى هذا الشكل** ،ولكن المعلم ، باعتباره معلما فعلا ، لم يهبط بالرمز الى مستوى الكناية ، فالمشاهد الحساس ليس بحاجة الى تفصيلات في الروي ، من ديوك واكياس ، كي يحس

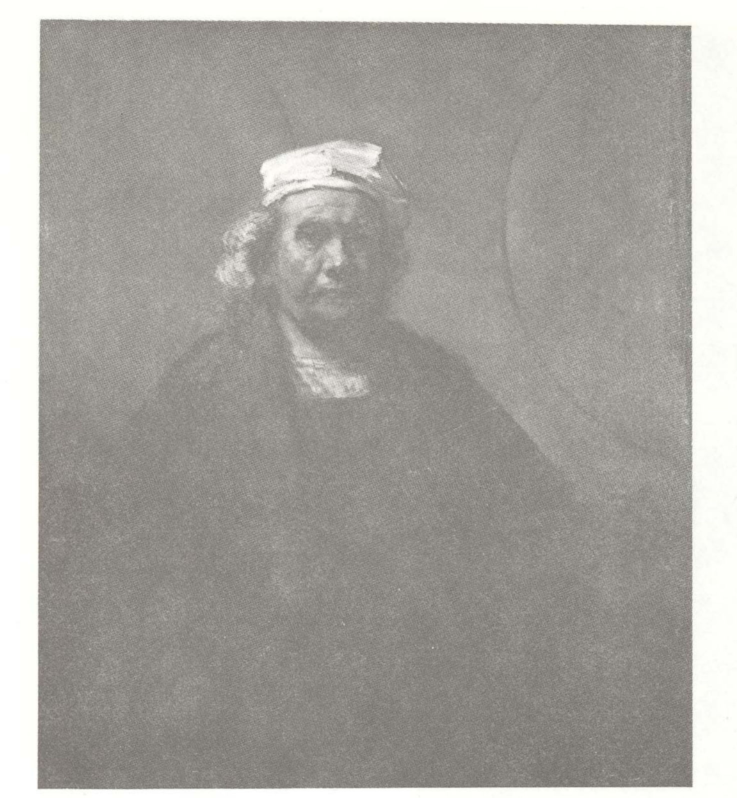
كل هذا الجمال النقي والغض في هذا الشكل الصغير ، المنحوت من ضوء ومحبة، ضوء السعادة الفاتن والمغري، والذي يظهر ، لا يعلم سوى الله من اين ، ليعترض حياتنا ثم يختفي .

ان من يحظى بسعادة ان يرى اليوم لوحة (الطواف الليلي ) ، الاصلية سينظر اليها ، لسوء الحظ ، وهي محبوسة في قفص ، فبعد ان تعرضت قبل سنوات لعمل اجرامي بربري ، عزلت اللوحة عن الجمهور في واجهة ضخمة ، ولكنها تبدو دائما في ذاكرتي كما سبق ان رأيتها حين دخلت صالة المتحف لاول مرة ، كانت كانت تشغل كل الجدار وتصل الى الارض تاركة انطباعا مذهلا ، يحس المشاهد ان هذه الجمهرة من الناس تتجه نحوه مباشرة ، وان النقيب والملازم الاول قادمان لملاقاته ، وان هذا العالم المبالغ فيه من الضوء والظلمة يطوقه ، كي يصير عالمه ، وهو عالم اكثر واقعية من أي عالم يومي ونثري .

**كتب [ توريه بيورغر ] منذ عام ( ١٨٥٨ ) ب [ كل هذا الحشد المتحرك كأنما يندفع الى الامام ، يتحرك كالمشاهد في الصالة ويأتي نحوه ] ويرى [ اوتو بينيشي] أن النقيب والملازم الاول [ يتحركان بحزم نحونا ،حتى لنشعر انه ينبغي ان نحيد كي نفسح لهما الدرب . ] وبكلمات ( جان ليماري فان ) : [ المشاهد يقترب نحو اللوحة ثم يتوقف فجأة ، لان اللوحة ذاتها تأتي نحوه.] وهذا صحيح تماما ، اللوحة تأتي نحونا ، وهذا لا يتعلق بالطواف الليلي وحدها ، ولا بوهم ( المشاهد ) الذي هو العنصر الاكثر جوهرية في التقبل الجمالي ، وحين نحس ان اللوحة تأتي نحونا ، أو تنفتح كنافذة امامنا ، أو أنها تحتضننا بجوها الخاص ، فهذا يعني ان التماس الحقيقي قائم ، والافضل ، في مثل هذه الحال ، ان تحافظ على انطباعاتنا ومشاعرنا ، اذ لا نستطيع ان نحسم ما اذا كان يجب ان نصدقها ، أم نؤجل ذلك للحصول على نصيحة المختصين ، التأثير الجمالي هو ، الى حد ما ، كالتأثير الغرامي ، فلا يجوز ان نبدده سريعا ، ولا ان نعلنه سريعا ، فللفتاة شعر اشقر وضرسان محشوان ، واما سمعتها في الحي فلا تحسد عليها ، وسيكون لدينا الوقت دائما من أجل خيبة الامل ، فالروعة نادرة وثمينة .**

وهكذا فان لوحة [ الطواف الليلي ] لا تمثل لغزا ، ولا نكبة في ابداع ( رامبرانت ) وهي ، بغض النظر عن سماتها النوعية ، يمكن ان تحسب انجازا رفيعا ،انها تقودنا الى عالم المعلم ، ولكن ليس الى اكثر من غرفة الانتظار ، ولهذا ينبغي ان نقول بضع كلمات ، حول سمة هذا العالم دون ادعاءات غير سديدة حول استنفادها .

**لقد كتب عن ( رامبرانت ) الكثير من الامور**



صورة شخصية ... رامبرانت

**الصحيحة حتى لتبدو الدراسة الكاملة لعمله مفرطة بالطموح وانه لمن المغامرة محاولة اعادة صياغة السمات المشهورة منذ زمن بعيد ، وهي على كل حال امرشاق، وليست اقل طموحا مهمة الوصول الى حقائق جديدة من مناقشة ما قيل حول المعلم من غير الحقائق ، لان ذلك يعني اجتياز دغل متشابك من المنشورات الكبيرة والصغيرة ، لقد اصبح ( رامبرانت ) ضحية للنقد التجريبي والشكلاني والاجتماعي ، اذ كان كل منها يحرف على طريقته الى هذه الدرجة ، أو تلك مغزى عمله الفني .**

ان الاخطاء المنهجية الاكثر عادية في ايامنا فيما يخص ابداع ( رامبرانت ) متعلقة بالانتكاسات المتأخرت للمسيرة الايجابية ، ويبدو ذلك ، خصوصا ، في ( التواريخ العامة ) الجماهيرية ، أو في البانورامات الخاصة بعصور محددة ، فهنا ، من اجل المزيد من الوضوح ، يدمج الفنانون في مدارس قومية ، اما من اجل المزيد من ( العلمانية ) فان ميزة المدارس تستخلص من الخصائص العامة ( للبيئة ) و ( لفترة ) ، وانه لمن المؤكد ان اشكال فرادة المعلمين تخسر الكثير اثناء هذه العمليات ، ومن ثم ، فأية نظرة شاملة وأي وضوح ، كل ذلك يذكر مع الكثير من الارتياب بأعمال [ ابوليت تين ] الذي ماتزال محاضراته تمثل كتابا مساعدا لمؤلفين معروفين .



النقابـة ...
لوحة رامبرانت الشهيرة

ان [ فلسفة الفن ] لايبوليت تين بمبادئها الوضعية قد وجهت ضربة جدية للمعيارية ، والارادية في علم الجمال ، وبغض النظر عن بعض الجوانب الصحيحة ، فان نظرية ( تين ) حول العرق ، والوسط ، والفترة الزمنية ، كما اشير الى ذلك أكثر من مرة ، فيها الكثير من المثالب كمنهج عام ، وهذه المثالب ابصرها ( تين ) نفسه ، وعرضها اثناء الدراسة الملموسة للحقائق الفنية ، ان الطموح الى الدفاع عنها ، بأي ثمن ، هو اطروحة ساذجة من وجهة النظر الاجتماعية ، وان الاطلاع السطحي تماما في مجال الفن ، دون ان نتكلم على انعدام بضع سمات اخرى ضرورية للتعمق في مغزى الابداع ، قد دفعا ( تين ) في مواضع غير نادرة الى تحليلات ، واستنتاجات حددها الهزل ، ولقد حاول المؤلف ان يوضح اللون عند ( روبنز ) و ( رامبرانت ) بخصائص ضوء الشمال وجوه ، وما الى ذلك مما في البندقية ، ولانه من المعروف جدا أن تلوين ( روبنز ) مختلف جدا لا عن تلوينات البنادقة، وحسب بل وعن تلوين ( رامبرانت ) راح ( تين ) يتحايل كي يوضح ان ( روبنز ) قد صور الاجساد والاشياء كما تبدو تحت (الضوء القوي ) ، في حين أبدعها (رامبرانت) كما تبدو حين يكون [ الضوء شاحبا ] ، [ تكاد العناصر تحدد بالظلال ، تكاد تمتزج بالظرف ، مساء ، في سرداب ،وتحت مصباح ، وفي غرفة ، حيث ينزلق من النافذة شعاع كاب ، انها تنمحي ، من هنا التلوين الذي أحيت به هولندا عبقرية ( رامبرانت ) ] . ولقد كتب [ فيرهارن ] آخذا بالاعتبار منهج ( تين ) بجلاء يقول في كتابه حول **( رامبرانت ) انه يكفي أن تظهر عبقرية بطولية كي تحيل نظرية البيئة الى وبر وهباء ، لن نصل الى العبقرية البطولية ، يكفينا ان نضيف الى اسمي ( روبنز ) و ( رامبرانت ) اسما آخر هو اسم ( فيرمير ) فلا يبقى شيء من دهاء اختبارات ( تين ) المناخية ـ البصرية ، ذلك لان لوحات ( فيرمير ) ، على الرغم من أنها مرسومة في الشمال ، وفي هولندابالذات لا تنتمي الى توهج ( روبنز ) ولا الى وفرة تلوين ( رامبرانت ) ، بل هي قائمة في حدود مقامات غنية ، ونبيلة ، ومتناغمة ، يحسده عليها البنادقة ، ومن الممتع في مثل هذه الحال أن ننسب ( فيرمير ) الى منطقة مناخية ، مع أنه لا توجد طريقة لاعلانه من البندقية ، ان ( تين ) غير خبير بتاتا بمسائل التلوين ، بل ليس لديه تصور عن أن الالوان اكثر رنينا لا في [ الضوء القوي ] لانه في الشمال أو الجنوب ، يفقد الاشياء اللون بدرجة أكبر او اصغر ، ان الالوان تضفي الايقاع ، وتندغم عفويا في تناغم تحت الاضاءة المبعثرة ، بالضبط أو تحت ضوء الشمس الخفيف ، في جو رطب لبلدان مثل هولندا ، وهذا يبدو جليا تماما في رسوم رسامي المناظر الهولنديين [ سيفيريس ] ،**

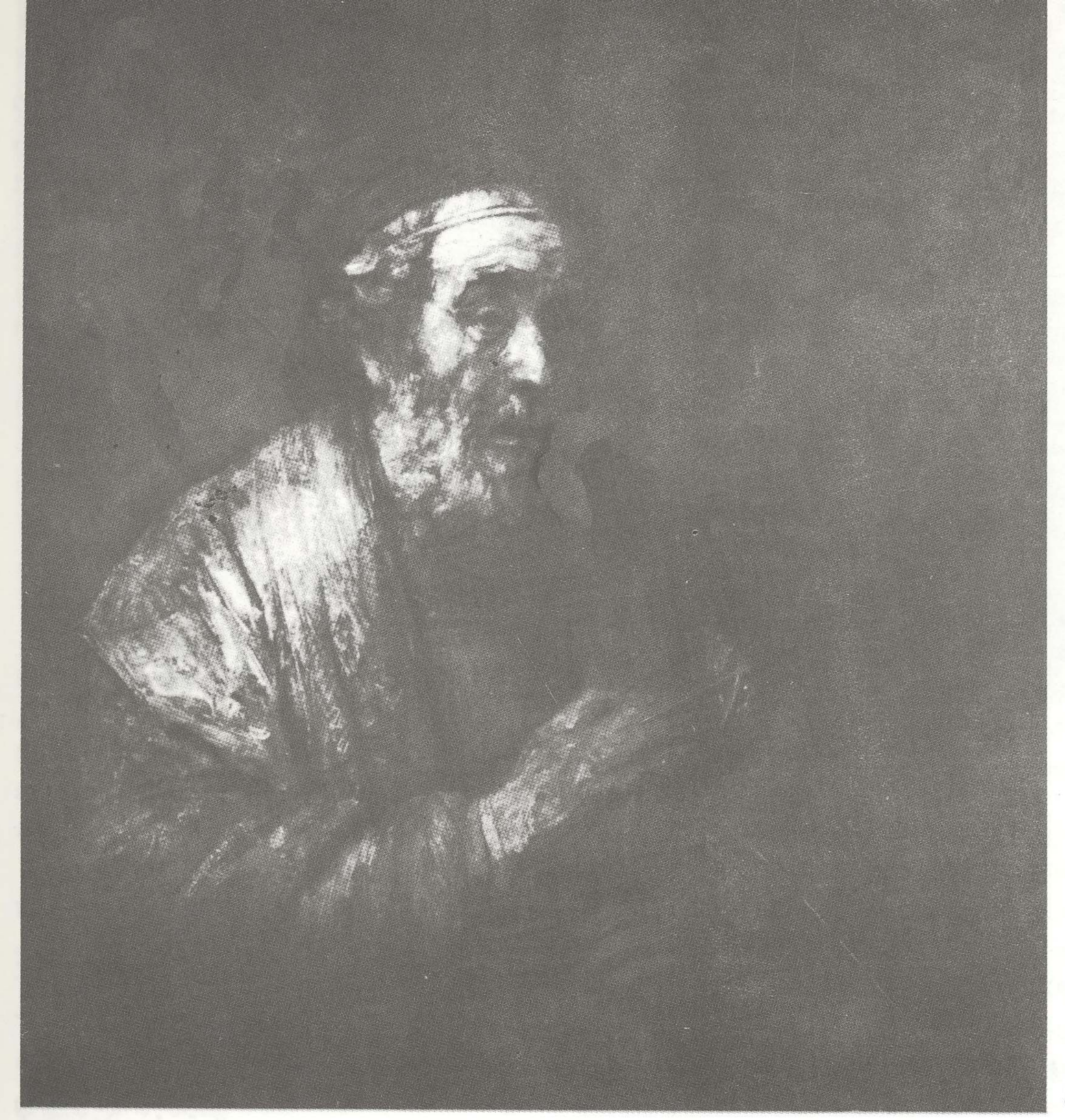


صورة عجوز ... رامبرانت

و ( فان ديل فيلد ) ، ( هو بيما ) و ( كونينيك ) ، والغرباء جدا عن ( توهج رامبرانت ) ، ليس مصادفة أن فضل الانطباعيون العمل في مثل هذه الظروف ، وهربوا من ضوء الجنوب ، ان من يتصور أن ( فان غوغ ) قد غزّى مقامات لوحاته المشددة من الجنوب الفرنسي ، يقع في الضلال ذاته الذي وقع فيه ( تين ) تجاه ( روبنز ) ، واذ وصل المؤلف حول ( رامبرانت ) في بحثه عن البراهين الى مثل هذا التشوش ، فقد راح يحدثنا عن الاضاءة المسائية ( في الغرفة ) و (تحت المصباح) دون أن يحسب حسابا لكون المصباح يضيء في احدى الغرف بالطريقة ذاتها ، سواء كان ذلك في الشمال أو الجنوب ، لندع جانبا حقيقة أن التضاد الحاد بين الانوار والظلمات ، ليس من ابتكار(رامبرانت) بل قد جاء من الجنوب ، ومن ايطاليا تحديدا ،وبالمزيد من الدقة ـ من ( كارافاجيو ) .

لقد قال ( ديغا ) [ ليس الهواء الذي في اللوحات هو الهواء الذي نستنشقه ] وكذلك هي حال الالوان فألوان الرسام ، وخصوصا ألوان الملون الحق ، ليست هي ألوان العالم المحيط بنا ] ، ان ( تين ) وتلامذته بعملياتهم الفظة بوساطة وسائل مثل البيئة والعرق في ميدان الفن المرهف ، يذكروننا بفيلة وقعت في حانوت زجاج ، فعلى الرغم من انه يتكلم على ( نشوةالخيال ) فان ( تين ) لا يفهم ، وليس مؤهلا لان يفسر ظاهرة كالخيال الابداعي ، وأقل من ذلك ، لان يستوعب أصالة التفرد الابداعي ، وعدم تكراريته .

ان العديد من المؤلفين ، دون ان يصلوا الى



صورة شخص عجوز .. رامبرانت

مؤلفات ( تين ) ، ودون الدخول في التفاصيل ، قد اتبعوا الخط ذاته في التوضيحات والموازنات ،منطلقين من المقولة ذاتها حول دور الاصالة الاجتماعية ، والتاريخية والقومية في تكوين الشخصية الابداعية ، ومن العبث ، أن نغفل أهمية هذه العوامل ، ولكن من غير المجدي أن ننتظر ان يقودنا اقحامها الالي في المعادلة الى القرار الصحيح ، ومع أن أمثال هؤلاء المؤلفين يعظمون بروح التقاليد الطيبة عبقرية ( رامبرانت ) فانهم كأنما يعانون نوعا من الاهتياج الخفي تجاه العبقري ، لو لم توجد هذه الشواذات ـ العبقريات في تاريخ الفن ، لهيمن نمط اخر مختلف ، ولكان كل شيء واضحا ومصنفا ، ولكن وفق العصور، الاساليب ، والمدارس ، ووفق سمات ممتازة وعامة وملزمة ، ولكن العبقري يخلط كل شيء ، انه سيبرز ، حتما ، فوق المدرسة التي يقحمونه فيها ، وسيخرج عن اطار الاسلوب الذي ينسبونه اليه ، وسيلح على أن يسبق العصر الذي حكم عليه ان يعيش فيه ، وقد حطم ( رامبرانت ) جميع حدود التماثل ، ولم يتجاوز عصره ، وحسب ، بل العصر الذي تلاه ، ما كان ينوي التصوير باسلوب ( الباروك ) ، وقد رفض اتباع أي اتجاه اساسي من اتجاهات الرسم الهولندي أو الاوروبي في ذلك الزمن ، وما كان من الممكن تصنيفه ، أو وضعه تحت أية شارة ، سوى شارة اسمهالخاص، انه ( رامبرانت ) .

لقد تميز المعلم عن معاصريه ، حتى حين ننظر اليه من تلك الناحية التي تعتبر في احيان غير نادرة

ناحية خارجية ـ ناحية الموضوع ، لقد وضع اكثر من ( ١٤٠ ) لوحة في مواضيع توراتية او انجيلية في فترة كان فيها الرسم الديني ليس على ( الموضة ) ، وذلك في ( هولندا ) على الاقل ، ان هولندا بلد بروتستانتي ، والبروتستانت ، كما هو معروف ، لا يزينون الكنائس باللوحات ، ولم تعد الروحانية زبونا للفنانين ، وليس الفنانين بميالين لتصوير الصلب من أجل المتعة الشخصية ، أي ان الجنس صار متخلفا حين شرع ( رامبرانت ) يعنى به لا ليبيعه كجنس ، بل ليقوده الى وجهة غير متوقعة ، مستخدما اياه لاهدافه .

ان أول عمل توراتي للمؤلف ، وقد وضعه في العشرين من عمره ( طوبيا وزوجته ) ، يشهد على اللا مبالاة التامة بالتفسيرات الكنسية ، وكذلك بمقتضيات التيقن التاريخي ، لقد تحول أبطال الاسطورة الى فقراء هولنديين ، محرك ديني ـ في مشهد حياتي ، ومنذ البداية يهشم ( رامبرانت ) تقاليد التصوير الديني ، ولكن ليس بانزالها الى مستوى نثر الحياة ، بل برفعها حتى الرؤيا الخيالية ومن ثم الى أعراض الدراما الروحية المؤثرة ، حيث سيتراجع الكيان والخيال الى المستوى الخلفي ، كي تبرز في مركز انتباهنا مفترقات الدروب الروحية للانسان ، ومفترقات الدروب ازلية للشك واليقين ، للجبن والمأثرة ، لقسوة القلب والحب ، للهلاك والخلاص .

**ان السؤال لماذا وضع ( رامبرانت ) البروتستانتي تصورات دينية كالكاثوليك ، هو سؤال ساذج لسبب بسيط هو ان ( رامبرانت ) في فنه ليس بروتستانتيا ولا كاثوليكيا ، ان تأكيد [ باليفنيوتشي ] أن ( رامبرانت ) كان مرتبطا بتيار الميتونيين يقوم على اساس راسخ ، فالمينونيون ينكرون القسر والدوغمات الكنسية ، والتفاوت الاجتماعي ، ويدعون الى العودة الى المعنى الاول لكلمة المسيح ، وان نتاجات ( رامبرانت ) الناضجة تتحدث بوضوح تام على انه عبر عن افكار انسانية وديمقراطية ، تعود الى المسيحية الباكرة ، التي تعري رياء الاغنياء والمتسلطين ، التي صيغت فيما بعد في دوغمات كنسية وضعت بدورها في خدمة الاستبداد والسطو ، ولهذا هي غريبة لوحات المعلم التوراتية والانجيلية عن كل القوانين الكنسية ، وهي موضوعة بحرية الخيال العجيبة ، وتظهر ارتعاشا تعاطفيا ، تفتقر اليه الكثير من الاعمال الابداعية الايطالية والاسبانية التي وضعت تحت عين الكنيسة اليقظة .**

**ان لوحات [ رامبرانت ] لا يمكن أن تدعى ( دينية ) بالمعنى المعتاد للكلمة ، بسبب بسيط هو أنها ليست ابدا تصويرا وعظيا لاي دين ، لقد استخدم الفنان ببساطة ، بيانات الامثولات والاساطير التي كانت مشهورة في ذلك الزمن ، ليعبر عن الحقائق التي توصل اليها ، والتي لا تنتمي الى الرب بل الى الانسان ، لقد استخدم المعلم تلك الاساطير لانها تقدم له مواقف دراماتيكية محددة ، ولانها معروفة تماما ، ومن ثم فان انتباه المشاهد سيتجه لا نحو تفسير الحديث بل نحو معاناة الابطال ، أي نحو الامر الرئيسي .**


صورة شخصية للدوق برونفيك

ولكي يبرز الامر الرئيسي ، أظهر الرسام في أعماله المتأخرة أقصى الايجاز في تخيل الوضع المتحول تدريجيا ، من وسط هندسي منظري محبب ، الى جو روحي متلفع بالجهامة ، ومن أجل هذا الهدف صار الفنان أكثر اقتضابا حتى في استعمال تلك الملابس الغريبة الطراز ، قيل مرارا أنه في اعمال ( رامبرانت ) الناضجة لم تكن تلك الملابس هدفا بذاتها ، ولم تكن ثمرة شوق غامض الى التنكر كما خيل لبعض المؤلفين ، لقد وظفت تلك الاكسسوارات كعناصر تصويرية في اطار الجو العام المتكون للوحة ، وان انعكاساتها الحريرية او التطريزية واقنيتها الماجورية الصادحة مباغتة وسط الغبش ، مثل صدى مرئي للتوتر النفسي الذي يشع من الابطال .

ان كون ( رامبرانت ) لم يبدع لوحات دينية بالمعنى المعتاد للكلمة يبدو بوضوح خاص في أعماله المتأخرة ، حيث تزول ، الا مع استثناءات نادرة ، الحدود بين المواضيع التوراتية والمعاصرة ، كأنما امتزجت المواضيع الدينية والصور الشخصية الحياتية ، القدم والمعاصرة ،



صورة امرأة مجهولة .. ربما كانت زوجته



لوكريسيا مشهد مسرحي متميز لرامبرانت

يبرزان معا ، تبدو الانسانية في نظر الفنان واحدة لا تنفصم ، منتصبة أمام قضاياها الازلية ، وساعية على طريقها الازلي الذي هو درب المبدع نفسه ، ففقراء ( أمستردام ) والمسنون اليهود و ( رامبرانت ) نفسه ، يظهرون لنا في هيئات أشخاص التوراة ورسل المسيح ، وهم بالمعنى الدقيق ليسوا أبطالا للاسطورة ، وليسوا بشرا مأخوذين مما هو يومي مباشرة ، بل هم في الوقت نفسه ، هذا وذاك ، انهم بشر صغار ، فكروا واعتبروا بتشردهم المضني الطويل ، وقد عبروا وفق كلمات كومينسكي : [ من متاهة العالم الى جنة القلب ] ، هذه النظرة الانسانية قد عبر عنها مباشرة بعشرات من صور المسيح التي وضعت قرابة عام ( ١٦٦١ ) .

**بعض تلك التصورات بواقعية جلية ، وتذكر بلوحات على السجية ، وهذا ، طبعا ، ليس مصادفة ولا يمكن أن يفسر الا بخيال المعلم الجبار ، انه نتيجة للوضع المصاغ بايجاز في الجملة الانجيلية : [ هو ذا الانسان ! ] ( رامبرانت ) يصور لنا المسيح انسانا يجرحه الحزن والمعاناة وهو في الوقت نفسه ، لا يحيد عن الطريق الشاعري للحزن والمعاناة ، ويمثل لنا [ رامبرانت ] المأثرة العليا للتضحية بالنفس والنصر الاسمى للحب ، لا كعمل من أعمال الاله بل من أعمال الانسان ، الانسان بالحرف الكبير [ النوع الانساني ] كتركيب وتبجيل للانسانية الانقى ، وهكذا يقيم الفنان تلك الصلة الحميمة بين البشر الصغار والانسان التي حاولت الكنيسة طوال قرون أن تقطعها لتظهر نفسها كصيفة وحيدة للاتصال بين الخطاة والرب .**

**ان نتاج ( رامبرانت ) التصويري يشتمل على قرابة ( ٦٣٠ ) لوحة - أكثر من ( ٤٠٠ ) عمل تمثل لوحات وجوه شخصية بالمعنى الدقيق للكلمة ، وهذا يشير بوضوح كاف الى اهتمام المعلم بهذا الجنس ، ولكن ( رامبرانت ) ليس رسام وجوه اطلاقا ، من نوع [ فان دير هيلست ] ولا من طراز [ فرانس هالس ] ! فهو مقارنا بالاخرين لا يعمل بناء على طلب الا نادرا ، وهذا يمكن تفسيره في المرحلة الاولى بأيسر السبل ، أي لعدم وجود الزبائن ، ولكن أي تفسير مماثل غير مشروع في المرحلة التالية، وكذلك غير مشروعة التأكيدات على أن المعلم ما عاد يعجب الزبائن ، وأنه قد خرج من ( الموضة ) ببساطة ، وغير مقنعة الاحكام القائلة أن الانفصام كان بسبب عدم رغبة الفنان بالقيام بتنازلات في فنه ، ليرضي أذواق النماذج . لقد كان لدى المبدع الكبير المتمرس بتجربة غنية كل الامكانية في تلك الازمنة كي يفرض دون أن يتنازل ، والمثال على ذلك مجددو النهضة الايطالية أو رسامو اسبانيا العظماء [ الفريكو ، وفيلاسكيث ، وغويا ] - وكذلك [رامبرانت] نفسه . في عام ( ١٦٦٤ ) أي بعد سنوات عديدة من الاحداث بشأن [ الطواف الليلي ] وضع ( رامبرانت )**

**لوحة شخصية ليان سيكس محافظ ( أمستردام ) المعجب بالفنان ، وكانت عملا رائعا ، ولم يكن بوسع حتى ذوي الاذواق التقليدية سوى الاعجاب بها ، لان المعلم لم يسمح بأي نزوات وانما أقام صورة بديلة ، وفي الوقت نفسه بلغ الوضع الطبيعي ، وتوصل الى استكناه السمة النفسية ، والاقناع المطلوب وروعة وبساطة التفسير التصويري ، كان بامكان [ رامبرانت] أن تكون لديه الكفاية من طالبي اللوحات من طراز [ يان سيكس ] أو [ نقابة منتجي الجوخ ] ، ومن الواضح أمام ذوق الجمهور ، وأكثر من ذلك ، فان مؤلفين مثل [ فرومانتين ] بدت لهم ، دون تحفظ ، قمة كامل ابداع [ رامبرانت ] .**

ومن الصعب النقاش حول هذه المسألة ، لانها تتعلق فعلا بأعمال أساسية ، ولاننا نصل الى جو التفضيلات الشخصية ، التي هي أيضا جو الحرية الشخصية ، ومع اعجابي الكامل باللوحة الشخصية الجماعية ـ [ النقابة ] لا أتجاسر على وضعها فوق انتاجات مثل : [ مؤامرة يوليوس تسيفيليس ] ، أو [ الابن الضال ] ، وبالمناسبة لا يتعلق الامر بتفضيلاتنا الشخصية ، بل بتفضيلات ( رامبرانت ) نفسه ونواياه ، حقا ان لوحات الوجوه الشخصية البديلة كالتي ذكرناها تمثل في مرحلته المتأخرة استثناءات نادرة ، ويخيل الي أن ذلك يشهد على أن جهود الرسام كانت متجهة وجهة أخرى ، وأنه عموما ، ما كان يهتم كثيرا بعلاقاته مع الزبائن ، ان مؤلفين مثل [ فرومانتين ] يفسرون ذلك بطبيعة [ رامبرانت ] المتناقضة ، التي يسكنها شخصان ، بعادات واهتمامات شديدة التباين .

يرى فرومانتين [ لدى هذه العبقرية المكونة من الغرائب والتباينات ] هناك [ طبيعتان لم تلحظا حتى الان ، وهما تتعارضان وتكادان لا تلتقيان معا في وقت واحد ، وفي نتاج واحد ، احداهما هي ( مفكر ) من الصعب ان يرضخ حيال متطلبات الاستقامة ، ولكنه يصبح لا يطال ، في حين أن التزامه بأن يكون مستقيما لا يوقف يده ، والاخرى هي ( انسان عملي ) يمكن أن يكون لامعا حين لا يزعجه البصير ] وأيضا ـ [ ان ( رامبرانت ) لا يفسر اذا لم نر فيه شخصين متناقضين بالطبيعة ويعيق أحدهما الاخر ، قوتهما متماثلة تقريبا ، وقيمتهما لا تقارن ، وهي متعارضة اطلاقا ، من حيث الهدف ] .

بقدر ما نستطيع الحكم استنادا الى الوقائع الطفيفة لسيرة ما ، وصلت الينا مع الكثير من الاختلاط والاضافات ، ومع الافتراضات والتكهنات ، فان ( رامبرانت ) هو طبع معقد فعلا ، كما أن نقص المعلومات يعيقنا عن أن نصوغ بحزم تناقضاته ، وقد فعل ( فرومانتين ) ذلك مع الكثير من الهذر ، مستندا الى معطيات مشكوك فيها ، لاحدى الشائعات ، ومثمنا طريق العبقري الحياتيه بذراع معاييره الشخصية .

معروف أن [ فرومانتين ] قد حاز اعجاب الجمهور البورجوازي ، بسرعة فائقة ، بصوره الشرقية وصار موضة يومه ، وان تصويره الاصطفائي المدين بشيء ما الى ( دوكان ) و ( دولاكروا ) و ( كورو ) و ( كوربيه ) هو تصوير فاتن ويقبل بخفة ، انه لا يزعج بشيء الذوق التقليدي ، وهو مناسب جدا لتزيين غرف الاستقبال ، ان ( فرومانتين ) الذي ضمن الزبائن ، وميداليات الصالون ، ووسام جوقة الشرف ، وهو يتمسك بالاقرار بظفره ويسعى الى تثبيته بوساطة أسلوب تصويري خامد منذ زمن بعيد ، في الفترة التي ظهر فيها على المسرح مجددون من أمثال ( مانيه ) ، و ( ديغا ) و ( مونيه ) ، ليس عسيرا أن نحس أن ذراع انسان كهذا سوف يبدو صغير اجدا لقياس عبقري من وزن ( رامبرانت ) .

**لم يستطع ( فرومانتين ) ان يفهم ببساطة لماذا تنحى ( رامبرانت ) عن المجتمع الفاضل ، ولماذا اشل بسلوكه المشاكس فرص النجاح الطيبة ، ولماذا اختلط بالناس البسطاء ، واخيرا لماذا لم يدفع بمزيد من الرحابة بفنه الامكانات التي لدى [ العملي الرائع ] التي ظهرت في ابداعات مثل [ اللوحة الشخصية يان سيكس ] التي يكن لها فرومانتين ، فعلا ، اعجابا خاصا ، ومن أجل الحقيقة ينبغي أن نلاحظ أن المؤلف يسعى لان يمتلك تفضيلاته الشخصية ، بأن يثمن ( رامبرانت ) تثمينا رفيعا ، رؤيته وكذلك رؤاه ، وخاصة [ غير العادية بأن يرى ما لا يرى ] وتناولاته التصويرية غير المألوفة ، وخلافا للحوظاته الحادة المتعمدة التي لا يمكن تفسيرها حول ( الطواف الليلي ) حاول [ فرومانتين ] أن يظهر موضوعية تجاه عمل المعلم بكامله ، وأن يؤكد على سماته الاستثنائية ، بعض احكامه صائبة ، انها لا تتكلم على جدارته الاحترافية ، ولا مثيل لها لدى الكثيرين من النقاد ، والمصيبة ، كما يخيل لنا ، هي أن الجدارة الاحترافية، والذوق ، والفهم النظري الجمالي لفرومانتين ، هي ذات طابع يسمح له جزئيا بالتغلغل في مغزى هذا العمل الضخم .**

يرى النقد أن [ الشخصين المتناقضين بالطبيعة ] اللذين يضمها ( رامبرانت ) في شخصه ، يستطيعان في النهاية أن يتصالحا ويتحدا ، كي يصلا بجهود مشتركة الى رائعة استثنائية ، [ نقابة منتجي الجوخ ] ـ [ ان الشخصين اللذين تفرقا زمنا طويلا ، قوى روحه يتصافحان في ساعة النصر الكامل هذه ، لقد أنهى حياته بسلام مع نفسه ، ومن خلال احدى الروائع ] .



شخص عليه ملامح شرقية مسرحية

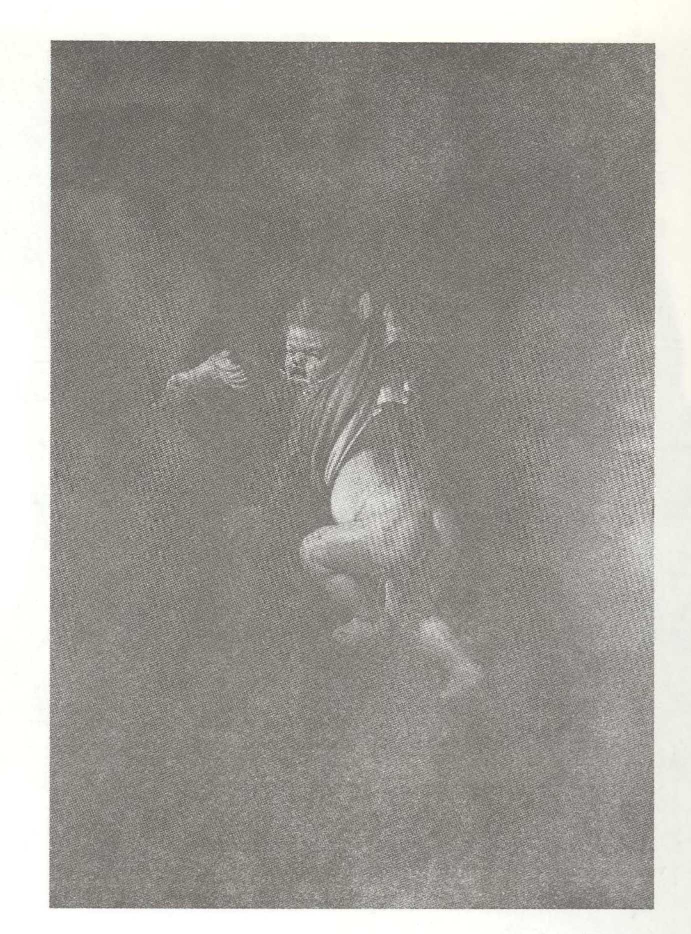
ووفق كلمات ( فرومانتين ) فان [ النقابة ] هي نقطة الختام للارتقاء ، ويمكن [ اعتبارهم خلاصة انتصاراته ، أو الافضل ما قيل حول النتيجة اللامعة لثقته الكاملة ].

وهكذا وضع [ فرومانتين ] « نقطة الختام » والتبجيل للقضية في عام ( ١٦٦٢ ) ـ حين صور النقابين ، أي قبل أن يكمل المعلم طريقه الابداعي بسبع سنوات ، وهذه السنوات السبع ليست فترة دون أي مغزى خاص ، واذا أكد الناقد أنه منذ لوحة ( متى الانجيلي ) عام ( ١٦٦١ ) قد ظهرت دلائل الضعف الابداعي ، فان ذلك يبقى في حسابه ، ان ( رامبرانت ) سيبدع ، تحديدا ، في تلك السنوات السبع تلك الروائع التي ـ دون أن نعارضها مع نجاحاته السابقة ـ تمثل الختام الفعلي والظافر للقضية ، وحتى لو بقي المعلم مع تلك الابداعات المتأخرة وحدها ، فانه يستحق تماما المكانة التي احتلها في ذاكرة الانسانية .

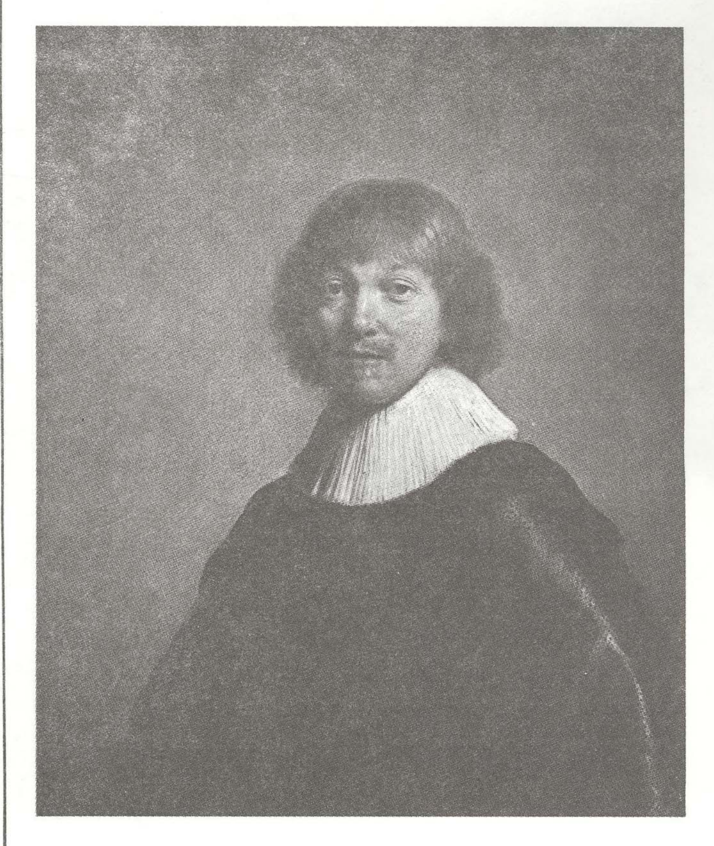
واذا كان ينبغي أن نقبل فرضية ( فرومانتين ) حول (الطبيعتين الرامبرانتيين) فانه يتبع ذلك أن نقر بأن بعض تلك الروائع المتأخرة مثل ( المؤامرة ) و ( الابن الضال ) و ( سيميون في المعبد ) أو تلك التي أحبها ( فان غوغ ) [ العروس اليهودية ] ، هي من شغل لا ذلك ( العملي ) الموضوعي ، بل ( المفكر البصير ) ، وبالتالي فان ( المصالحة ) ما بين ( الطبيعتين المتعارضتين ) لن تتحقق كما هو واضح ، ولكن لا شيء يلزمنا بقبول مصداقية فرضية ، لا تجد ما يؤكدها في الحقائق الفنية .

**لقد أبدع المعلم ، فعلا ، أعمالا مختلفة الايقاع جدا، نتيجة لمختلف الاهتمامات الابداعية ، ولكن هذا لا يعني أنه يحمل في ذاته ( رامبرانتين ) ولو سرنا على هذا الخط من التوهمات ، لكان علينا أن نتكلم على شخصين أو ثلاثة أشخاص في غويا ، وكذلك الامر في التطور الراسخ لمبدع مثل ( الغريكو ) اذ أن صور ( اللوحات الشخصية ) عنده تتمايز جدا ، ولا يمكن ألا تتمايز عن مشاهده الانجيلية ، ان الناقد ، منجذبا الى سكينة وحدة الشخصية ، لدى المعلمين الذين يحبهم ، والى احادية شكل تفسيره [ يؤكد مؤلفون مثل بينيزيت أن فرومانتين ظل طوال حياته يرسم لوحة بعينها ] مقتنع بأنه ما دامت قد وجدت اختلافات في المعالجة فهذا يعني وجود ( رامبرانتين ) مختلفين ، انه لا يريد أن يفهم أن السبب لا ينبع من أية ازدواجية داخلية متخيلة ، بل من اختلاف المواضيع ، وأن الفنان الذي يعوزه الاحساس والخيال ، هو وحده الذي يعالج صورة ( محافظ امستردام ) و ( صورة المسيح ) المتجلي لتلاميذه كالرؤيا في عماوس بطريقة واحدة .**

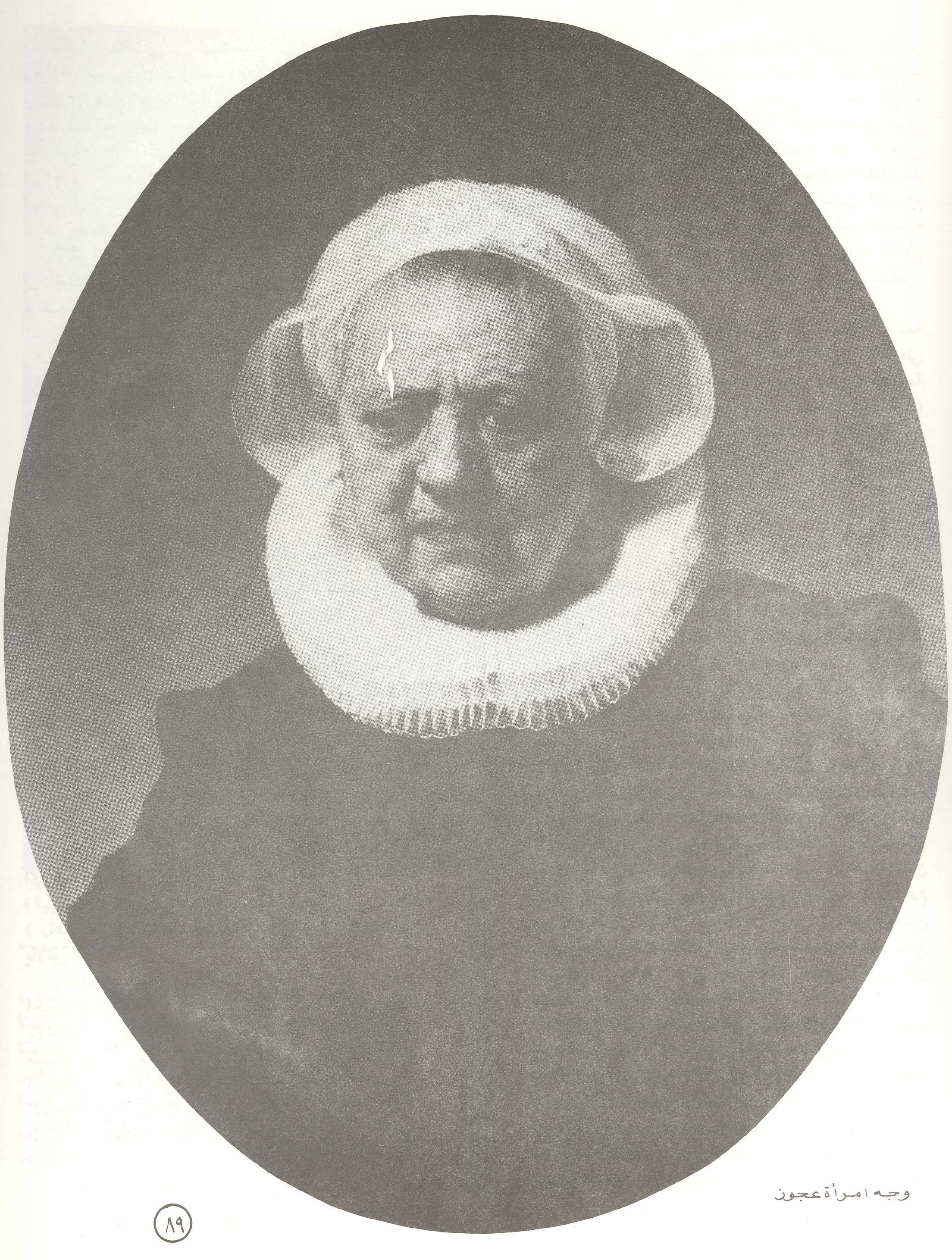
لقد ظهر ( رامبرانت ) فعلا مراقبا ثاقب النظر ، وذو بصيرة و ( فرومانتين ) مصيب تماما هنا ، ولكن



الطائر يخطف الطفل ...



وجه يعقوب الثالث



وجه امرأة عجوز

ذلك ليس شخصين بل هما طبيعتان لانسان واحد ، وهما لا تتعارضان بل تتكاملان وتتساندان ، قبل وضع ( النقابة ) بزمن طويل ، ومنذ سنوات الشباب ، ومنذ البداية ذاتها ، وبسبب هذا الترابط العضوي بين الرؤيا فان أكثر تخيلات ( رامبرانت ) التوراتية اغراقا في الخيال ، تذهل بصدقها الانساني ، وكما هو الحال في أكثر الابداعيات واقعية ، مثل ( لوحات شخصية عائلية ) و ( النقابة ) التي تظهر نظرة البصير .

ولان الامر متعلق بأعمال مماثلة ، ينبغي أن نضيف ان الفنان قد وضع العديد من اللوحات الحياتية الى جانب المشاهد التوارتية واللوحات الشخصية ، ولكن ليس مثل التي لدى ( فان أوستاد ) و ( تيربوروخ ) ، وكذلك وضع سلسلة من المناظر ، ولكنها مختلفة كثيرا عن مناظر ( رويسدال ) ، لان المراقب والرائي يعملان هنا معا ، وايا كان المجال الذي يتجه ( رامبرانت ) اليه فكأنما يصر على أن يرينا أن الاشياء يمكن أن تصنع بطريقة أخرى ، غير التي صنعت بها حتى الان ، وكان يعلم مثل هذه النوايا في الحقيقة . ان ملحوظة [ فرومانتين ] حول أن ( رامبرانت ) قد عانى [ الخوف من أن يكون مبتذلا ] . هي ملحوظة ساذجة ، فلا يمكن أن يكون ( رامبرانت ) مبتذلا في نضجه ، حتى لو أراد ذلك ، وهذا يرجع لسبب بسيط ، هو أنه ( رامبرانت ) ، لان هم الاصالة ليس من هموم العبقري ، انها هم الذين دون أصالة .

**ان اكتشاف ( رامبرانت ) التاريخي هو في آخر حساب مثل اكتشاف جميع الفنانين العظماء ! الانسان وعالم الانسان ، وكان على كبار البحارة ان يطووا الاشرعة بعد اكتشاف ( أمريكا ) لان القارات التي تنتظر الاكتشاف قد انتهت ، كبار المبدعين يتابعون اسفارهم الخطرة مع انهم يكتشفون دائما القارة ذاتها ، فاي اختلاف بين كل واحدة من هذه التناسبات العظيمة للروح البشرية ، التي تتم على مساحة بائسة قميئة ، اي عن قرب ولكن اي مسافة لا تقاس بين عالم ( ليوناردو ) الانساني ، وعالم ( ميكيلانجلو ) ، بين خطاة ( رامبرانت ) الشعث وصالحي ( الفريكو ) المضائين بالالق .**

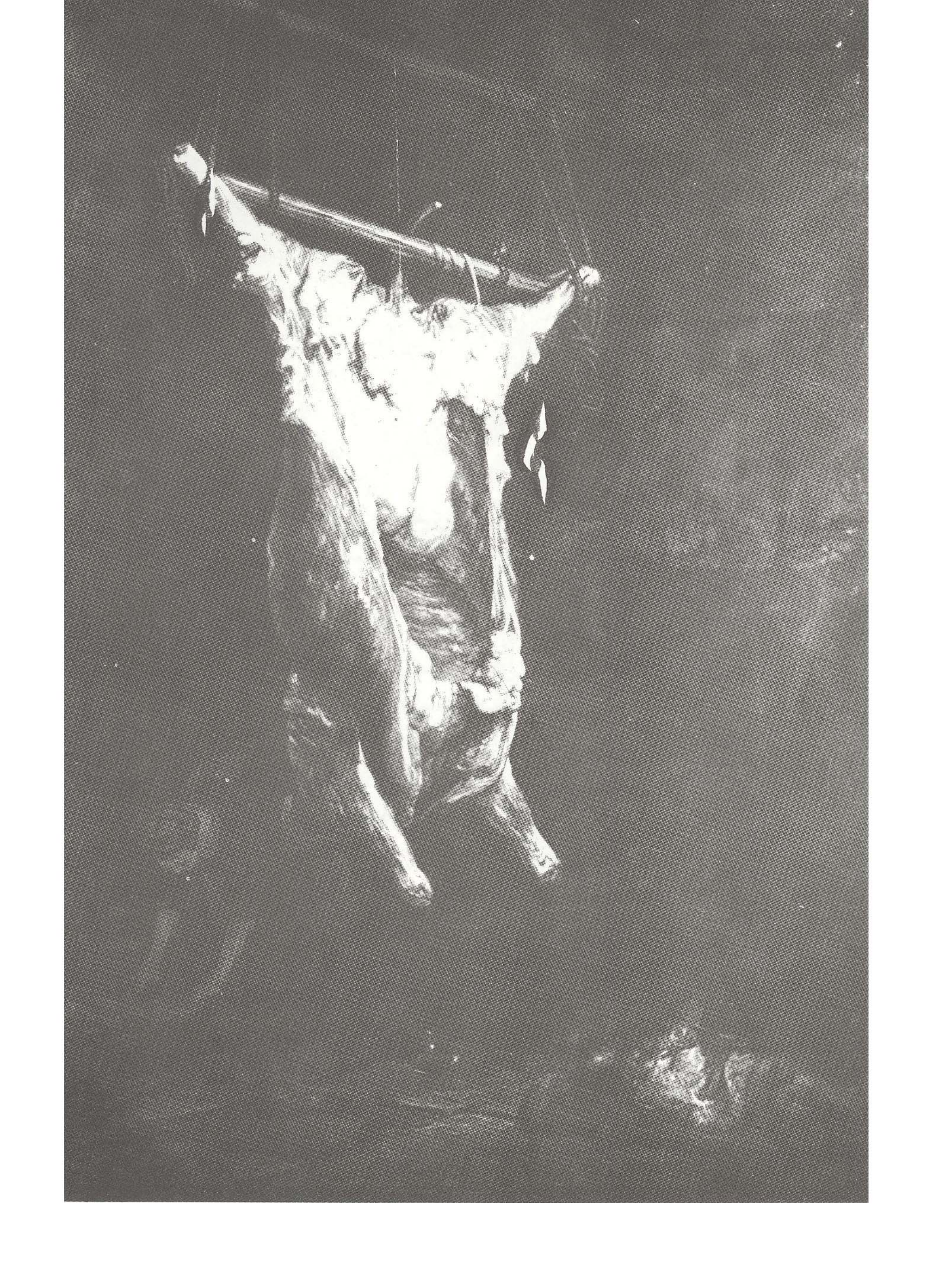
التألقات طفيفة في لوحات ( رامبرانت ) ، وتكون أحيانا غير واثقة ، مثل ضوء شمعة ، مهددة كل لحظة بالانطفاء ، ولان العين الانسانية تنجذب أكثر ما تنجذب طبيعيا الى ما يلمع ، فان الكثيرين من المؤلفين ، يركزون انتباههم أساسا على تلك الاماكن المضاءة من التلوين المترف ، كي يخبرونا كم أحب المعلم منسوجات الشرق الغنية ، والمعادن النبيلة ، والاحجار الثمينة ، وهكذا الحال تأكيدا .

ومع ذلك فوسط ظلمات ليل ( رامبرانت ) يتجه انتباه المشاهد الحساس نحو ثروات أخرى ـ نحو الاحجار الثمينة للعيون الانسانية المعانية ، نحو الذهب العتيق للوجوه المعذبة ، والايدي المجرحة ، نحو نظرات التنوير ، ونحو تجعدات المعاناة المعبرة بعمق عن التجربة ، هذه الوجوه تبرز أحيانا ، غامضة من الظلام الصديء ، مثل ضوء شمعة ، مهدد بالانطفاء بعد لحظة ، كل انسان يحمل نوره ، كما يحمل المصباح الشعلة في ذاته ، وكل واحد ينير الدرب أمام نفسه وعبر نفسه ، ويبحث بدأب عن معبر عبر تهديد الظلام المعلق فوقه ، لانه ان كف عن البحث عن معبر ينطفيء النور .

انه ضوء غير واثق وغامض ، مثل شعلة الشمعة الوجلى ، ولكنه أحيانا تحت ضغط التفجير الداخلي يشتعل حتى التألق المهيمن ، انه يبدو حتى في اللوحة المؤثرة [ الوضع في الضريح ] التي وضعها ( رامبرانت ) الشاب ، حيث جسد المسيح الميت مضاء بألق الظفر ، وهو ينزلق فيما بعد ، لطيفا رقيقا فوق ظهر الابن الضال المعذب ، مشعا بحب يدي الاب ، انه يضيء بصرامة ويعظم هيئات المتآمرين ، المتنامين من الظلام المتوقدين المؤثرين ، المتجلين وحدهم في ضوء ولهب أسمى شعور ـ الاستعداد للتضحية بالنفس .

**[ الانسان عالم قائم بذاته بضوئه وظلماته ] هذه الحكمة القديمة يمكن قبولها أو مناقشتها ، ولكن لوحات ( رامبرانت ) تصعب مناقشتها ، وعلى الاقل من قبل المشاهد الواعي ، انها لا تكشف لنا دراماتيه المصير الانساني ، وحسب بل توحي لنا بالمخرج ، فهي تضم النبوة والتجربة الحياتية ، التجربة والنبوة متجسدتان في مسيرة طويلة من الاشكال النثرية وغير المعتادة ، الارضية والخيالية ، البائسة والمهيبة ، ولا يمكن أن تنسى والمؤثرة ، اشكال رجال ونساء معروفين وغير معروفين ، احاطهم الفنان بالخلود ، ليشيروا الى طريق الموتى ، امام هذه المسيرة الصامتة الحزينة ، الحية والتي لا تقهر بحضورها ، ننسى ، أحيانا ، أن هؤلاء الناس مصنوعون من الدهان ، كما صنع آدم من الصلصال في الاسطورة ، يجب أن نقترب من الصورة كي تتكشف لنا البراعة المعقدة وعدم التصنع المسيطر ، اللذان حول بهما المعلم العجين اللوني الى جسد ، الى جو وضوء .**

**ولكن ما ننساه احيانا هو أن هذه الشخوص ليست وليدة المراقبة الجافة ، بل وليدة ارتعاش حميم ، كتب ( هنري فوسيون ) : [ في كل نتاج من نتاجات ( رامبرانت ) نحس دفء اليد الانسانية ] ، ويتكلم المؤرخ على اليد وحدها معتمدا على حسنا ، ذلك لان هذا الدفء المدهش في التنفيذ هو وليد شعور عفوي سخي متدفق يحيي ارتعاشة كل ضربة دهان .**



الخاروف المذبوح

نحو من يوجه هذا الشعور ، هذا الشعاع المقتدر من الحب ، أنحو هؤلاء الناس المصنوعين من دهان ، ام من خلالهم ، نحو الآخرين الذين سيقفون ذات يوم ، سنوات أو قرون أمام العمل الابداعي ؛ ...هذا الكاره البشر ، هذا الاناني والانسان الفظ ، اذا صدقنا الشائعة لم يتهرب من طلبات الزبائن بهدف العمل لنفسه ، بل ليبدع لزبائن آخرين ، زبائن المستقبل ، نحس ونحن نقف امام لوحة ( رامبرانت ) شعورا غريبا ، نحس انها صنعت لنا ، وانها تنتمي الينا ، وانها تناقش حقيقتها الخفية طويلا معنا ، كي تجعلنا انسانيين أكثر ، وأنها تحيطنا بحبها ، وأنها تجعلنا أنبل بجمالها ، كي تجعلنا انسانيين أكثر ، وعلى قدر خطورة الظلمات المعلقة في اللوحة يكون نظرنا أكثر عطشا في تطلعه الى النور،نور الحب الذي يضيء درب الخلاص شديد الانحدار ، الذي شقه الانسان ( النوع ) للبشر الصفار .

# فرانسيسكو زورباران
# ١٥٩٨ - ١٦٦٢

« الفنـان الاسباني الذي لم يعترف أهل الفن بموهبته الا بعد مرور عدة قرون » .

ترجمة واعداد : بشير فنصة

.... [ وهذا فنان آخر منسي ، عثرت على آثاره في مطبوعة بالالوان الطبيعية من منشورات الفن الكلاسيكي الصادرة عن دار فلاماريون الباريسية ، والمترجمة أصلا عن الايطالية ، انه فرنسيسكو زورباران ( ١٥٩٨ ـ ١٦٦٢ ) الرسام الاسباني ، من مواليد ( استرامادور ) الذي لم يشتهر أمره ، ولم يسطع نجمه ، ولم يلفت اليه انتباه النقاد الا بعد مضي عصور على موته .

اشتهر ( زورباران ) برسم اللوحات الدينية كأمثاله من الفنانين الكلاسيكيين الذين كانت الكنيسة ترعاهم وتستخدمهم ، من أجل أغراضها ، بيد أن فنه امتاز بالواقعية الجريئة القوية ، كما أجمع على ذلك النقاد المتأخرون ] .

★ ★ ★

يقول الناقد الفني ( بول غوينار ) في مقدمة هذه المطبوعة الملونة :

ـ [ ماذا نقول اليوم في فن زورباران !؟ ] .

لقد بدأ نجمه يسطع منذ نصف قرن ولا يزال ، فقد وقع عليه أخيرا اختيار أهل الفن في العالم ، واعتبروه كأحد كبار الفنانين في التاريخ الاسباني ، بعد [ الفريكو ] وعلى مستوى ( ريبيرا ) و ( غويا ) تقريبا ، وهذا الصعود المفاجيء يتناقض نسبيا مع اهمال ذكره في العصور الغابرة ، ذلك أن فن ( زورباران ) كان متقلبا كتقلب صورته ، وكانت شهرته متأرجحة بين طلوع وأفول ، حسب تقلب العصور ، وأذواق الاجيال ، ولكن من غير أن يداخل ذلك كله سوء فهم واضح لحقيقة أعماله .

أصاب ( زورباران ) هذا الريفي الساذج من أهـل ( الاستر مادور ) حظا من الشهرة بين عامي ( ١٦٢٨ ـ ١٦٣٠ ) وظل مدة عشر سنوات ( الرسام الكبير ) ، في أديرة ومعابد الاندلس ، بيد أنه على الرغم من التحاقه (بالبلاط الملكي) بعدئذ اثر الوباء الذي اجتاح (اشبيلية) وتسميته بعصور الملك ، ظلت شهرته محدودة في نطاق اقليمي ضيق ، ثم دخل في عداد المغمورين من الفنانين .

لقد أنصفه فيما بعد نقاد القرن الثامن عشر ، ولكنهم تناولوا فنه بعبارات بسيطة غامضة ، فأشار اليه ( بالومينو ) و ( بركيودز ) بعبارات ساذجة ، وامتدحا نقاء تقنيته ، وواقعيته الايحائيـة وصوره المحدودة ، التي تعتبر من المرتبة الثانيـة من حيث الجودة والاتقان .

وبعد حرب الاستقلال الاسبانية ، وتسرب الكثير من اللوحـات الاسبانيـة الـى الخـارج ، اكتشف الرومانسيون ولا سيما الفرنسيين منهم ، حقيقـة ( زورباران ) ، وكان ( دولاكروا ) في طليعتهم ، ذلك أنه عثر عند المارشال ( سولت ) في باريس ، ومن ثم في اشبيلية عـام ( ١٨٣٢ ) على لوحـات من صنع ( زورباران ) ، فأبدى إعجابه بأعماله ، وبخاصة تلك اللوحات المعبرة بالبياض عن ملامح الرهبان ، وتلك اللوحة التي تمثل ( كريستوف كولومبس ) مكتشف اميركا ، على متن ( الرابيدا ) وكانت شبه مجهولة من أهل الفن .



زورباران .. لوحة سان سيرابيون

وفي عهد لويس فيليب ( ١٨٣٨ - ١٨٤٨ ) عرضت في متحف اللوفر ( ٢٤ ) لوحة من عمل زورباران ، تعرف الجمهور من خلالها على فنه المتمثل في الشهداء والقديسين والنساك ، وأدرك ما تنطوي عليه هذه الصور من أبهة وكبرياء ، وعذوبة وتحديات :

ثم أهمل أمر ( زورباران ) مدة أخرى من الزمن ، بعد أن طغت عليه شهرة [ فيلاسكيز ] الذي اعتبر من أكبر الفنانين في الفن الاسباني في عهد الامبراطورية الثانية .

... ثم جاء وقت آخر اهتم فيه أهل الفن ، بالفن الاسباني بوجه خاص ، وظهرت بوادر المدارس الحديثة من تكعيبية أو ما بعد التكعيبية ، وعلى رأسها (سيزان) و ( بيكاسو ) و ( جوان غري ) ولم يخف هذا الاخير اعجابه الشديد بأعمال ( زورباران ) على أساس - [ أن الفنان يصور ما في اعتقاده أنه يراه ] وعلى هذا المنوال يغرق الفنان في أعماله بما وراء الطبيعة في الواقعية اليومية ، وبذلك تعدت شهرة ( زورباران ) الحدود الاسبانية ، ففي عام ( ١٩٢٨ ) نشر ( كريستان زرفوس ) مقالا في مجلة ( الفن ) تحت عنوان [ اعادة النظر في أعمال فرنسيسكو زورباران ] .

وهكذا برزت صورة أخرى لزورباران في مطلع القرن العشرين وعكف مؤرخو الفن الاسباني ، من اسبانيين وأجانب ، على المقارنة بين تحف ( زورباران ) التي تناثرت هنا وهناك اثر الحروب النابوليونية ، والحروب الاهلية وعملوا على اعادة النظر في دراستها وتحليلها والكشف عن أسرارها ، وكان من نتيجة هذا البحث الدؤوب ، أن تمكنت السيدة [ كاتورلا ] من تقفي آثار ذلك الرسام واكتشاف ملامح فنه الاصيل ، ثم قام بعدئذ كل من ( هوريا ) و ( أنجيلو ) و ( بيمان ) بأبحاث نقدية ، وتقصيات ، أثمر عنها معرض ( مدريد )



الطفل المسيح يبارك (تفصيل)

عام ( ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ ) .

ومنذ ذلك التاريخ ، والابحاث جارية حول فن ( زورباران ) ، والغموض الذي يحيط بـه ، حتى أصبحت تحفه اليوم معروفة أكثر .

أما بالنسبة لتاريخ حياته ، فقد تمكنت السيدة ( كاتورلا ) من تحديد بعض معالمه ، بعد طرحها جانبا الاساطير ، التي أحاطت بسيرته الذاتية ، فأكدت على أن أصله من ( الباسك ) وانه قد تزوج مرتين ، وأنـه تلقى تعليمه في ( اشبيلية ) لمدة ثلاث سنوات ، ثم سطع نجمه عام ( ١٦٣٠ ) ، ثم رحل الى بلاط الملك ، وذكرت الكاتبة ما عاناه من أزمة مالية اثر التحاقه بالبلاط ، ثم زواجه للمرة الثالثة في ( اشبيلية ) بعد وفاة زوجته الثانية ، الا أنها لم تستطع اماطة اللثام عن مرحلتين من عمره ظل الغموض يكتنفهما ، المرحلة الاولى والسبب في عودته الى الاستريمادور بعد عام (١٦١٦)، والثانية نشاطه الفني خلال السنوات العشر التاليات ، أما رحيله عن هذا العالم فلا يزال سرا من الاسرار ، فالوثائق تدل على أن امرأته وابنته الباقيتين على قيد الحياة ، قد لحقتا به الى منزله ، وكان شبه خاوٍ الا من خمسين رسما ، يبدو أنه انتهى من رسمها قبل وفاته بقليل .

يغلب على الظن أنه لبّى دعوة ربه ، وهو زاهد عن الشهرة ، كرسام محترف ، غير مثقف ، ولا يدفعه فضول قوي الى المعرفة ، الا اننا لا نستطيع الحكم عليه الا من خلال أعماله الباقية ، أما أعماله تلك فهي قبل كل شيء ( دينية أنجيليـة ) تتمثل في معظمها صور الاحبـار والقديسين والقديسات والشهداء والبؤساء بكل بساطة .

وفي الوقت نفسه نشهد عند ( زورباران ) نوعـا من الميل العنيد الى فن ( النحت ) بما يشبه الالهام ، ولعله في ذلك قد تأثر بالنحاتين الاندلسيين ، في القرن الخامس عشر الذين ذاع صيتهم آنذاك .

كما نشهد في لوحاته مدى تأثره بالحياة الريفية ، فأسبغ على بعض تحفه ، نورا ينعكس على المياه ، كانعكاسه على المرآة وعلى المروج الخضر الذهبية الالوان ، وعلى الجبال المخضوضرة ، بيد أن هذا النور لا ينعكس عنده على الوجوه ، ويظل على أرضية اللوحة، وهذا ما ينطبق عليه قولهم : [ اللاواقعية في مضمون الواقع ] أو بتعبير أدق [ اغراق اللاواقعية بالواقع ] . وهذا ما تفردت به لوحات زورباران .

★ ★ ★

مهما يكن من أمر ، فلا بد لنا هنا من التساؤل حول الموضوع الاعظم أهمية : من يكون ( زورباران ) هذا ؟ وكيف نستطيع تفسير التناقض بين البساطة التي عهدناها في الرجل ، وبين الشكوك والثغرات في مهنته ، وبين الاشعاع الروحي النابع من زهده ، وتقشفه ، وبين تلك الروعة الفخمة التي تنطق بها لوحاته المنتزعة من الردم ؟

هل كان رجلا واسع الاحلام ، صامتا ، خاشعا ، يتألق برؤية بعيدة ، أم أنه مجرد اسباني عادي ، ابن زمانه واقليمه ، يسير بأقدام ثابتة على أرضه ، وهو مأخوذ بكل ما من حوله من خلق مرئي ، ولا شيء يفسر عنده الانسان ـ كواقع وحيد ـ سوى العناية الالهية والمعجزات ؟

هذا ما نجهله دائما بسبب نقص الدلائل والوثائق حوله .

ان جل ما نعرفه عنه ، هو ما توفر لدينا من معلومات حول مظهر من مظاهر حياته ، قد يفتقر الى عالم الجمال أحيانا ، ومن تحليل آلية ابداعه وخلقه ، ذلك التحليل الذي لا يضطرنا الى الانتقاص من قدر موهبته المتوقدة ، تحت ستار من الصمت والتوتر الداخلي ، والقدسية الكهنوتية .

### كأنها لوحات كارافاجيو !

في عام ( ١٩٥٣ ) استطاع المؤرخ الفني [ م. س. صوريا ] أن يقدم الينا ، بعد جهد جهيد ، رصيدا غنيا بالنقد والتقريظ لأعمال ( زورباران ) نقطف منه الفقرات التالية :

في عام ( ١٧٢٤ ) كتب المؤرخ الاسباني ( بالومينو ) يقول :

ـ [ اشتهر ( زورباران ) بعدة لوحات ممتازة ، من أهمها تلك التي تمثل الكهان في ( دير مرسي ) في قاعة الطعام ، وهم بأرديتهم البيضاء الناصعة التي تسر الناظرين ، الا أن وجوههم يختلف أحدها عن الآخر باختلاف حدة اللون ، وبفضل تميز الرسم ، وتباين الالوان وتناغمها ، الامر الذي يدل على ما بلغه هذا



العذراء ...



القديس توما الاكويني



وجه قديس



رأس القديس فرانسوا وجمجمة



طبيعة صامتة

الفنان من اتقان في الصنعة ، حتى ليخيل اليك ، أن صانع هذه اللوحة هو ( كارافاجيو ) نفسه ، وليس ( زورباران ) ، [ ومعلوم أن ( كارافاجيو ) هذا هو الرسام الايطالي المشهور بين ( ١٥٦٩ ــ ١٦٠٩ ) ويعتبر أحد كبار مؤسسي المدرسة الواقعية في التصوير ] ، كذلك عثر له عند أحد الهواة على صورة ( الحمل ) من رسمه ، وهي صورة حية تثير الاعجاب ] .

**يصور ... باتقان وبساطة**

**وفي عام ( ١٨٠٠ ) قال ( ج. آ. سيان ) في معجمه ( تاريخ أساتذة الفن الاسباني ) في معرض حديثه عن ( زورباران ) ما يلي :**

**ــ [ كان زورباران من الرسامين الطبيعيين ، وقلد بذلك ( أنجلو ) و ( كارافاجيو ) في صبغتهم الضاربة الى الازرق في الالوان ، وفي قوة الاضاءة والعتمة ، ولا ريب أنه شاهد بعض تحفهما في ( اشبيلية ) ذاتها لانه لم يتح له زيارة ايطاليا .**

**كان يصور الوجوه باتقان وبساطة .**

**ان أروع لوحاته هي المسماة (ظفر القديس توماس)، التي رفعتـه الى مصاف أعـلام الفن من المدرسة اللومباردية ] .**

**سحر ... وقوة لون**

**وجاء في دليل ( والدرستوف ) الذي صـدر في باريس عام ( ١٨٢١ ) وصف ( للناصري واكليل الشوك ) تحت عنوان ( زورباران رسام من مدرسة فالنسيا ):**

**ــ [ ان تشكيل هذه اللوحة بسيط في حد ذاته ، وهو يدل على أن صاحبها يعتبر من أعلام المدرسة الاسبانية الاوائل ، ويمكن اعتبار هذه اللوحة كقمة في**

الرسم الذي جمع ما بين السحر الأخاذ ، وقوة اللون الذي يوحي بالاهتمام ] .

**لم يكن يعرف المسرة !**

وفي عام ١٨٣٧ كتب الناقد ( آ. جوبينال ) في مذكراته حول ( أعلام الفن الاسباني ) مشيرا الى ( زورباران ) بقوله :

ـ [ كان زورباران لاهوتيا بكل ما في هذه الكلمة من معنى ....

ولم يكن ليعرف الشمس ولا المسرة ، ولا الاعمال الخالدة ...

ان كل همه هو أن يحيا الله في قلبه ... وأن يصور الرهبان ، وهم يعانون من سجن أنفسهم في دائرة المعابد ، وأن يرسم الحياة في الاديرة وجميع أنواع العذاب الذي يمزق الشهداء ] .

**ترمز الى اسبانيا**

وفي عام ( ١٨٥٩ ) قال ( ش. بلان ) في تاريخ [ الرسامين من المدرسة الاسبانية ] :

ـ [ عندما يجتاز جمهور مرح من المشاهدين قاعة ( هنري الثاني ) في ( متحف اللوفر ) ويلجون الرواق الاسباني يقفون كالمصعوقين أمام لوحة ( القديس فرنسوا ) الرهيبة ، من صنع ( زورباران ) وقد تملكهم شعور بالرهبة والفزع ، ..... انهم ينتقلون فجأة من روائع الجماليات ، الى صورة ( القديس فرنسوا ) القاتمة التي تمثل أشنع ألوان العذاب ، والشؤم ، وهو يمسك بين يديه جمجمة ميت ...

انها صورة صوفية قاسية مذهلة تكاد ترمز الى ( اسبانيا ) بأسرها ...

كان اسم ( زورباران ) مجهولا في فرنسا ، ولكن هذه الصورة أحيت ذكراه ، وجعلت منه على حين غرة فنانا شعبيا معروفا ] .

**اظهار الوجوه الانسانية !**

وفي عام ( ١٩١٨ ) قال الناقد ( . هـ. كهرد ) في كتابه ( فرنسيسكو زورباران ) :

ـ [ تكشف لنا اليوم فن ( زورباران ) وظهر ...

... لقد أمكننا تحديد شخصيته ، وغني عن الزعم بأنه فنان تقليدي ، ولكن فنه انبثق من صميم الفن الاندلسي ..

اذن فأين تكمن عظمته ؟

انها تكمن في زهده وبساطته المتناهية ، وفي نفسه المتسامية ، وفي حسه الصادق .

لم يكن ( زورباران ) بالعبقري الذي يجدد المواضيع ، كان منذ نعومة أظفاره يهدف الى شيء واحد ، ولا شيء سواه ، الا وهو [ ايجاد وسيلة لاظهار الوجوه الانسانية بأجلى روعتها ، وأدق ملامحها ، وكما سبق واتهم ( فيلاسكيث ) ، من قبل بأنه لا يتقن شيئا سوى تصوير الرؤوس ، فكذلك اتهم ( زورباران ) بأنه لا يجيد صنع شيء سوى تصوير الرهبان .

الا أنه من الانصاف أن نحكم على الفنان بمعايير زمانه ونشأته ومحيطه ، وعالمه الخاص .

صحيح أنه كان يكرس فنه لتصوير الرهبان ،ولكن أحدا من الفنانين ، لا من قبل ولا من بعد ، لم يكن ليستطيع مجاراته في ( التصوير الكلاسيكي الباروكي )، ولم تقتصر أعمال ( زورباران ) على التعبير الجيد لهذا الطراز من الفن وحسب ، بل تجاوزته الى التعبير عن صفاء النفس ، وعن طمأنينة الفكر المقدس ، ولم يكن عصره ليتيح له المغامرة في البحث عن الوقائع المدهشة ، أو الرؤى في الحركة .

كانت مفاهيم الحركة ، وتصورات الكتلة ، محدودة جدا عند هذا الاسباني ، كما كان الحال تماما مع الهولندي ( رامبرانت ) .

ان الباروكية الاسبانية تختلف كل الاختلاف عن الباروكية الايطالية والالمانية ، ولا تمت اليهما بصلة ، أما تحديد موقف ( زورباران ) الخاص من تطور الاسلوب في القرن السابع عشر فيحتاج الى دراسة خاصة ] .

**لكل شخصية عالمها**

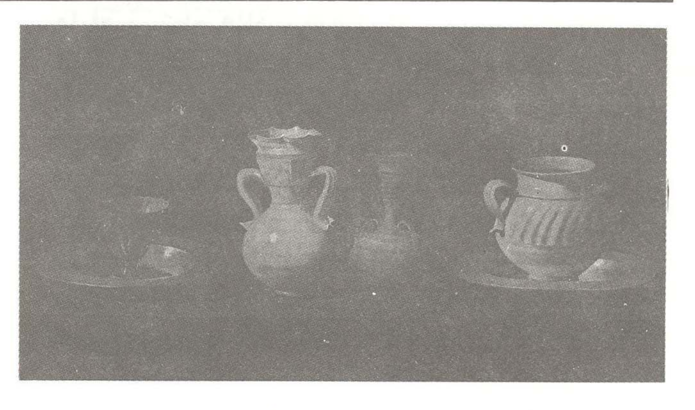
وفي عام ( ١٩٢٧ ) كتب الناقد ( ش. زوفرس ) في ( مجلة الفنون ) يقول :

ـ [ لقد عمل ( زورباران ) بوجه خاص على ابراز الناحية الفيزيائية لدى كهانه وقديسيه بشكل وجيز ، الا أنه أسبغ عليهم قدسية تقربهم الى الاله .

ولم يكن الموت ليرهبه ، وكان يرى في الموت السكينة والهدوء ، ولهذا لم تكن تخالجه أحاسيس قوية ...

كان ورعه يدفعه الى رؤية الاحياء وهم على أقدس صورة !

كان بوده أن يظهر الانسان ، وهو في أقوى وأشد حالاته الصميمية الخاصة ، فكل شخصية في لوحة من لوحاته لها عالمها الخاص المتكامل ] ...



قطع خزفية مع صحون



خاروف صغير

## الواقعية الجميلة

**وفي عام ١٩٣٠ تناول ( ر. لونجي ) و( آ. ماير ) الفن الاسباني بالبحث وتعرضا لاعمال ( زورباران ) :**

**ـ [ .. كانوا يطلقون عليه أحيانا لقب ( كارافاجيو الاسباني ) ، نسبة الى الرسام الايطالي الشهير ، الا أن في هذا الوصف مبالغة الى حد ما ، ذلك أن اهتمامه بالبحث التشكيلي الحر كان أقل من اهتمامه بالتصوير المأساوي العابس الذي كرسه بوجه خاص من أجل المواضيع الدينية والرهبانية .**

**كانت نماذجه مأخوذة من التشكيل الديني المتعصب، كما جرت العادة آنذاك في اسبانيا ، غير أنه كان يمزج رسومه الكبرى بشذرات من الواقعية الجميلة الثابتة تماما ، فانظر مثلا الى تلك الاردية البيضاء الانيقة الفخمة التي كان الرهبان يرتدونها ، والى تلك السلال المليئة بالبيض ، والى الحملان في الزرائب الريفية الخلوية ، وما شابه ذلك من رسوم ، ألا توحي اليك تلك الصور نوعا من التذوق البدائي ؟**

## انه يمثل اسبانيا

وفي عام ( ١٩٣٣ ) قال بيكاسو في تعليق له على التصوير الاسباني :

ـ [ اني عدو لاولئك الذين ينقصون من قدر الفن الاسباني ، ويحطون به الى قدر أو مستوى الواقعية ، أو التصوف ، بسبب مغالاته في ابراز المنظور المادي القاسي للاشياء كأمثال : أقزام ( فيلاسكيز ) ، وقدور وبطيخ ( موريللو ) والانسان التيس ( لغويا ) ، أو بسبب تلك المظاهر المتأججة للهوى اللاعقلاني ، الذي تفوح منه رائحة الموت والعدم ، وبسبب ما يعصف بصور القديسين في الغابات من ألوان متضاربة ، وبسبب ما تنطق به لوحات ( زورباران ) من زهد وتقشف ، وهنا أصرح على مسؤوليتي ، وليس على مسؤولية أولئكم المنظرين المتعثرين ، أن ( زورباران ) هذا يمثل ( اسبانية ) الفن الاسباني أكثر من سواه من الفنانين ، ذلك لان الطبيعية والرمزية الصوفية ، والتلقائية التي تمثل المواضيع الاكثر تفاهة، هي التي تسيطر على أعماله وتحفه بما تحمله في طياتها من هروب وتسام وتعاظم ] .

★ ★ ★

**هذا بعض ما قاله النقاد وأهل الفن في أعمال ( فرنسيسكو زورباران ) :**

**وليست صور القديسين والقديسات ، والمصلوبين والرهبان ، ولا الشهداء والابرار ، ولا مشاهد الصراع والعذاب ، هي التي استوقفتني في أعمال هذا الفنان الاصيل ، بل ان الذي استوقفني ، وشدني اليه هو تلك الاشياء الصغيرة المتناثرة على منضدة الكاهن الاعظم ، تلك الكتب المبعثرة ، وتلك الاوراق التي تحمل توقيعه وجمجمة الانسان الميت ، والساعة الرملية ..**

**لقد جمع في تلك الاشياء ، من الرموز والاشارات ، ما لم يستطع فنان من قبل أن يجمعها ، كدلالة على الموت المؤكد ، والزمن الهارب ، والمعرفة المتواصلة .**

**وما استوقفني أكثر فأكثر ، صورة ذلك الحمل الوديع المكبل بالقيود ، المعد للنحر ، وتلك النظرة المستكينة البائسة ... اليائسة ، التي تكاد تنبعث من عينه شبه المغمضة ، ولعل مصنف المطبوعة الملونة التي تحمل اسم ( زورباران ) قد أحسن صنعا ، أو أنه قد تعمد عن قصد اذ توج غلافها بهذه الصورة ، صورة الحمل الوديع . ؟**

**انها تحمل معاني شتى لمن لا حول لهم ولا قوة !**

**ـ [ استضعفوك فذبحوك ] .**

# سورا

## اللوحات الزيتية

بقلم: اندريه شاستيل
ترجمة: داوود درويش

### أسلوب سورا

ان العبقرية الباردة والخفية لسورا قد اظهرته بملامح المخطط المتحدي والصامت، حيث لا يبدو منه أي ظرف أو حماسة، ومنذ عمله (لابيناد) (١٨٨٦)، فهو يقدم بانتظام للجماهير المشدوهة، اللوحات الاشد اتقانا، ولا شيء، حتى في مظاهر هذه الاعمال، سواء في النسق اللوني الذي تتناوب فيه القسوة والعذوبة، او في توزيع اللمسات اللونية، لا يتلاءم مع الممارسات حتى ولا التقليدية منها، بل والمألوفة في الرسم، فان (سورا) يتفنن في نشر بعض أعراض التنفيذ على اللوحة برمتها، امثال تلك الاعراض التي لدى كل من روبنز وواتو وديلاكروا.

ولكن كيف يمكن تأسيس كل التأليف على توافقات كهذه، بارجاعها الى لعبة الالوان المتمه المرصوصة

ان أضخم ادعاء للتصوير الحديث هو حرية الكشف والتحقيق - [ هو ذا رسام يبدو وكأنه قد تخلى فجأة عن كافة مزاياه، وهو يتسلى في تقييد العفوية حتى في أتفه حركاتها، ووفق صيغة لم يك لها يوما من معنى أعمق، فان هذا الاجراء الغريب انما يقصد عمدا ]. وهذا ما يصرح به (سورا) لشارل أنجران: - [ انهم يرون شعرا في أعمالي، كلا، انما أنا اطبق اسلوبي وهذا كل ما في الامر ]، هل هذا شذوذ أم معرفة فائقة؟ بالحقيقة، ان النتيجة لم تتضح بعد بالدقة الكافية، ينسب (توماس مان) أقوالا من هذا القبيل لبطل (الدكتور فاوست) شيء من الفاجنرية والتأثرية ينقصهما ابليس، ونجد ذات الصورة الساحرة، والمحتجبة للاعب المثقف الكبير، وذات البسمة الساخرة والمكبوحة، ونعلم أن النظرية التي طورها انما هي نسخة عن نظرية (شوونبرج)، وقد يكون أكثر من معنى ل (بيير ولونير) لدى سورا، ولكي ندرك ما الذي كان يجذب رساما غرا من عام (١٨٨٥) نحو (سورا)، فحسبنا أن نستعيد العبارة التي نسبها (توماس مان) لموسيقاره:

- [ لكم نحن بحاجة الى معلم يفرض علينا طريقة، والى مدرس يعلمنا الموضوعية والتنظيم، ولديه من العبقرية ما يمكنه من التأليف بين التجديد، بل التقلد بالقديم، بالروح الثورية ].

وبالفعل فان المظاهر المتناقضة في مشروع (سورا) فيها مثل هذا السمو وهذا التعقيد، وبعد فهو قد ولد قبيل (بول فاليري) باثني عشر عاما، كما أن الآراء الاولى المتصلبة لتلميذ (مالا رميه) حول التطهير الضروري (للمبدأ الشعري)، تكاد تكون معاصرة (للسيرك)، وهو الاثر الذي بلغ فيه التنظيم الرياضي للوحة حدوده القصوى، بفضل الشقلبات الارابسكية ودقة التنافرات في الاسلوب.

يقولون لنا ان (جورج سورا) هو مؤسس مدرسة جديدة، والمختبر الشجاع لنظرية (علمية)، ومصلح الانطباعية، ولكن هل هذا ما يهمنا فعلا؟ انه مثله مثل سائر الذين يحدوهم وسواس (المنهج) كان يرى أنه رجل القدر، الامر الذي يفسره لنا غياب سيرته، وأعني بذلك خضوع حياته الكلي، ويا لها من حياة قصيرة، وقد توقفت قبل سن الاثنتين وثلاثين، لفنه.



الدراسة النهاية للوحة (الغراندجات)

**ونحن قد تعرفنا على وجهه الهادىء ( الاشوري ) بواسطة أصدقائه، وليس عن طريق تصويره هو لنفسه، وسوف نأسف دوما على الصورة التي كان قد رسمها بطريقة الاساتذة الاوائل ، في المرآة المعلقة فوق ( المرأة الشابة التي تضع المساحيق ) ( ١٨٨٩ - ١٨٩٠ ) والتي جعله تعليق سخيف من أحد رفقائه ، يستبدلها بمزهرية ، ذلك أن تاريخ حياته يميل الى الامتزاج مع تاريخ آثاره ، وتختفي شخصيته وراء عمله بنوع من التواضع العدائي ، ونتيجة هذا التحفظ هي أن (سورا) يبدو لنا بمثابة فنان لم يعش شبابه بمعنى الكلمة .**

وحسب رسالته الى فينيون في حزيران ( ١٨٩٠). فان الذي يجهل مسار تأملاته بينما يعرف قراءاته ، يميل الى استبدالها بمقاطع من ( شفروي ) و( شارل بلان ) و( سوتر ) وهو ذاته يدعونا الى ذلك في تصريحه :

ـ [ باعتبار أن صفاء العنصر الطيفي هو مفتاح العقد في تقنيتي ، ومنذ أن أمسكت بالريشة ، وأنا أبحث عن صيغة بصرية على هذا الاساس ... ] ( ١٨٧٦ - ١٨٨٤ ) ، الا أن هذا البوح مثله مثل سائر تصريحاته النادرة كان وفق حساب ، فهو بمعنىً ما مضلل ، ذلك أنه يؤكد على خط متعالي ، ومحاولة مثالية ، الا أنه لا يعبر عن مسار يفوق ذلك جدا من حيث البراعة والغرابة .

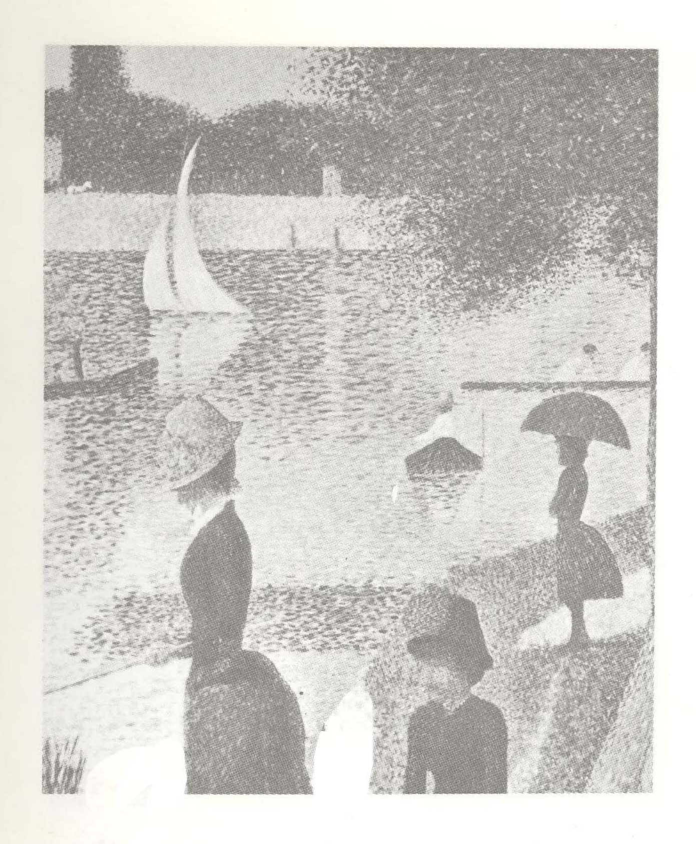
ان لسورا نقطة انطلاق أبعد ما يمكن أن تكون عن الانطباعية ، ومعلمه ( ليهمان ) هو بدور تلميذ لانغر ، ومحاولاته الاولى المعروفة انما هي نسخ طبق الاصل عن ( الانجيليك ) ، وهي صورة من شأنها أن تذكرنا بـ ( كوتور ) وهي نسخة وغريبة عن ( بوفربيشور ) من أعمال ( بوفيه ) ، ولا شيء يجعلنا نفكر بأن ( سورا ) لم يكن مرتاحا في ذلك الوسط المكرس للتأليف المنهجي ، بعكس العفوية والارتجال في الموضوع التي نادى به كل من ( مونيه ) وأصدقائه ، وقد شعر ( بيسارو ) جيدا بهذا الفارق في النوعية ، وفي حين ينفجر أول خلاف ، في عام ( ١٨٨٨ ) بين ( سورا ) المرتاب والحريص على أولويته مع أصدقائه ، يكتب ( بيسارو ) الى سينياك :

**– [ ان ( سورا ) ينتمي الى مدرسة الفنون الجميلة، بل هو مشبع منها ( ... ) فلنكن على حذر ، اذ أنه في هذا يكمن الخطر ، الا أنه بالنسبة لسورا الفتى فان الامر يتعلق بايجاد مبادىء جديدة للفن ذي التكوين التقليدي ، أو بتجذير بل ونقض تلك المبادىء ، وهذا هو المعنى الاساسي للتوجه العلمي ، فهو يضمن البحث في الفن عن ( مبدأ شعري)صحيح ، كما يفترض التأمل ليس في الالهام ، بل في طرق المعلمين القدامى ، وان دراسته لآثار ( ديلاكروا ) التي يتابعها بمثل هذه العناية، في عام ( ١٨٨١ ) ، ليس ناجما كما هو لدى ( مونيه ) أو ( بيسارو ) ، عن ارادة التحرر ، بل لمحاولة ايجاد أوقات فراغ للاكتشاف الرفيع ، وان ( الانطباعية ) التي تعرف عليها من خلال أعمال ( مونيه ) و( رينوار ) أو (بيسارو) حوالي عام ( ١٨٨٣ ) ، تتدخل بمثابة تحد رائع ، فهي تبين عن طريق وسائل باهرة الاعيب الذاتية الشاردة الفخمة ، ان فن ( سورا ) منفرز في القطب المعاكس ، فليس الامر بالنسبة له ، كما قال ( فينيون ) و(سينياك) ثم الكثيرون غيرهما ، في ( اصلاح ) الانطباعية ، بل في السيطرة والاذابة والاخضاع أخيرا لمعطياتها ، عن طريق مبادىء ، لم يكن هؤلاء المعلمون قادرين على صياغتها ، ذلك أن الضمير ينبغي أن يخضع الحدس .**

**السمة الوحيدة التي تسمح بالمقارنة الفورية بين ( سورا ) وبين ( مونيه ) و ( بيسارو ) و ( رينوار ) هي في التخلي عن اللوحة التاريخية ، فالتصوير في نظره ينبغي أن يكون آنيا بكل معنى الكلمة ، ( عصريا بالكمال والتمام) كما كان يقول ( رامبو ) وسوف تكون المواضيع أمثال البيئة ، والعالم المحيط مناظر طبيعية ، مشاهد من الحياة الريفية ، جماهير يوم الاحد ، ولكن مثل هذا الاختيار ذاته الذي يتخذ لدى ( مونيه ) أو ( بيسارو ) جاذبية المباشر والطارىء ، يتخذ لدى ( سورا ) صفة أخرى وقد انطبع بضرورة لا يعرف مصدرها : فهو يرسم صورا للشغل ، ولا يزال في مخططاته عن الفلاحين ، ( ١٨٨٢ ) شيء عن لهجة ( ميبه ) أو صورا عن ساعات الفراغ بما فيها من خدر أو عادات .**

**ويبقى أحدهما مماثلا للآخر في حتميته وتركيبه ، أن اللون الاجتماعي ليس بعيدا عن المنظر الطبيعي ، حيث نجد في معظم الاحيان أو مصانع أو عتاد السفن أو البواخر ، أو صيادين بالسنارة .**

ان عالم ( سورا ) مغلق على ذاته وكأنه مضغوط ، بخلاف عالم الانطباعيين ، الذي بالمقابل ، كله حيوية مفرطة ، وفي توسع حر ، ولذا ندرك كيف أن ( برج ايفل ) ، وهو رمز التقدم التقني ، والبناء المنتصر الذي يعلو المدينة كلها ، قد بدا له أهلا لان يعالج ، وكأنه شخص يرسم له رسم ، كان أول ظهور ( للكتابة العنيفة ) لدى ( سورا ) في الدراسات الفخمة بالاسود

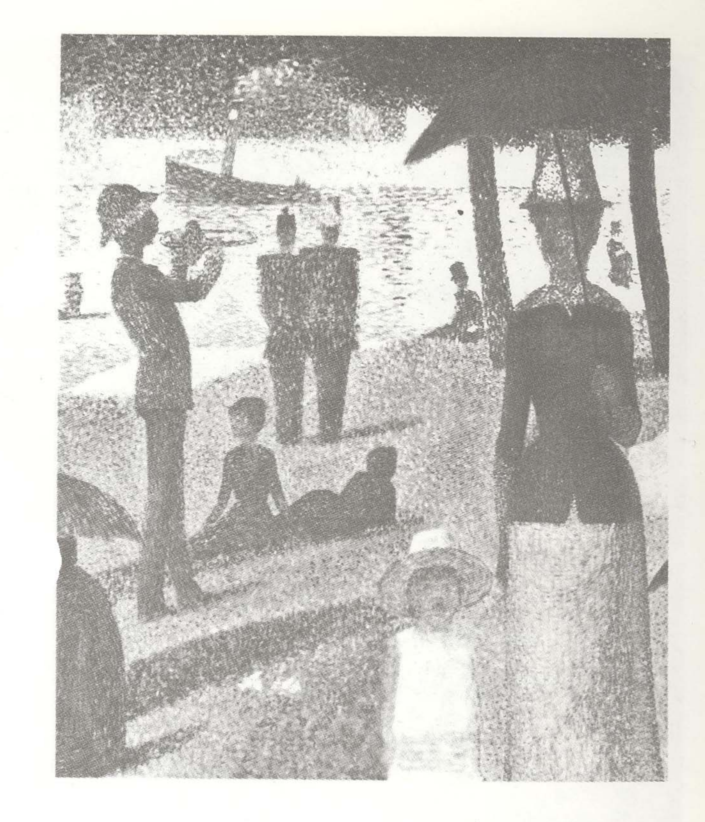


يوم الاحد بعد الظهر

بالقلم الرصاص ، أو القلم الفحمي ، قد ترجم أحيانا عن طريق ( الزيت ) ، مثلما في اللافتة الصغيرة والمدهشة حقا ، المعنونة ( العاجز ) ( حوالي ١٨٨١ ) ، فالوجوه المألوفة ، والخيالات الظلية تطيل على مدينة في خلفية اللوحة ، تتعرض لانتقاص جذري في سلم القيم ، كما وفي شكل هندسي ، ونفس العملية اذ ترشح النور في نهاية الظل ، وهي تبسط المظاهر ، تسجل الشيء على الورقة ، وكأنه حجم مقولب بهدوء وكأنه محيط حبيس بين المحاور الاولية للحيز .

اما التظاهرة الثانية للموهبة النوعية للفنان فهي في التخطيط الذي حققه في ( ١٨٨٢ – ١٨٨٣ ) حيث انشأت الملابس المتصالبة ، جلها على خلفية من ذهب أو من أخضر لامع ، أثرا اهتزازيا لذيذا .

**وقد تابع ( سورا ) خلال عشر سنوات من نشاطه هذين النوعين من التمارين بأستاذية أكثر فأكثر تمكنا وقوة ، وسطوعا ان امكن القول ، وهي تتيح الالتقاط الكلي والحاسم للمظاهر ، فينحصر العالم المنظور وقد افرغ منذ اللحظة الاولى من كل لون ، وتحول الى الاسود والابيض ، وبدون أن يترك أي راسب ، في مجرد شكل اتجاه ويكفينا ان نرى ما تعطينا اللوحة الشهيرة لسينياك ( التوب ) لعام ١٨٨٩ ، ثم يعود كل**



يوم الاحد بعد الظهر

ء للظهور ، بقرار من الساحر ، وكأنه العاب فروسية من الاشعة النيرة ، أو بدقة اشد ، كمثل شبك عجيب من المفاعيل المحددة بشكل اربعة مظاهر على الاقل الاسلوب ( علاقات الظل والنور ) ، المسحة ( علاقات الحرارة والبرودة ) ، نور عارض وانعكاساته ، اذا سمح لنا بأن ننقل بمثل هذا الضعف القواعد التحليلية لسورا ، وهكذا فان كل حدث قابل للعرض التصويري يتحلل الى عناصره الاولى .

وفي هذه الحركة المزدوجة يمكن ايجاد نقطة استناد متفوق ، وحينئذ يصبح المنهج ممكنا ، ولقد تبين ذلك في اعماله التالية : اذ بدأ من عام ( ١٨٨٤ ) أنتج ( سورا ) وهو واثق من نفسه ، عشرة أثار الواحد تلو الاخر ، أثار الحيرة يتناسق هذا الانتاج اكثر منه بالتسلسل الجدلي الواضح في تتابعها ، وقد الف ( سورا ) جدوله اعني مجموعة اعماله ، بمثل الجدية التي عمل بها كل لوحة ، ويسير كل شيء وكأن الرسام القوي بمنهجه ، لم يعد له الا أن يعرض نتائجه الواحدة تلو الاخرى ، هذا ما لعله قد ارتآه ، كما وقد اقتنع به كافة الذين كانوا يأتون اليه بمزيج من الخوف والاعجاب ، ( فالبينياد ) بنظامها الصارم ، هي دمج في ( منهج ) فن الفوارق الدقيقة ، الذي استخدمه كل من ( كورو ) عند ( الباربيزون ) ، و ( بيسارو ) ، و ( الجراند جات ) تدخل في تباينات منسقة الملون المرفوع ، وتخضع روعته لتوزيع صارم للعناصر ، وب ( البوزوز ) يضطلع بالمسؤولية الكاملة لجماعة ( التقسيمية ) أعني فسيفساء نقاط الالوان الدقيقة ، والتي اختبرت في البحريات والمشاهد الطبيعية خلال الاشهر السابقة ، و ( بالباراد ) تخضع كل هذه الحالات للبنية الرياضية ، وفق شبكة ثابتة وقوية معدة على اساس العدد الذهبي ، بينما اعماله الاخيرة ، ( الشاهو ) ، و ( السيرك ) فهي تتجاوب مع رغبته في مجابهة مواضيع اللعب والحركة الاثيرة لدى ( ديجا ) وذلك بتأليف لوحات فخمة بفضل تدرج الاساليب والتلاعب بالخطوط ، المحفزة للطاقة على حد تعبير فظيع استخدمه ( شارل هنري ) ثم عاد اليه ( فينيون ) .

ان هذا المرور المقتضب يعطي انطباعا اننا حيال فنان نشيط وبارع ، يطبق في كل عمل اسلوبا مسبق التحديد او تقسيما لتأليف مثبت مثله مثل المهندس المعماري ، ولا شك في ان هذه الفكرة كانت لتروق ( لسورا ) ، الا ان التعقيد الذي يختفي تحت النوايا من شأنه ان يترجم الى غزارة في الرسومات والدراسات الاوليـة ، ان الملف ، المجهز خصيصا ( للبينياد ) و ( الجراند جات ) يكشف بوضوح التطورات الدقيقة والحذرة التي عن طريقها يحصل العبور من المرحلة التحليلية للرسوم بالابيض والاسود ، والرسيمات الملونة الى المساحة المعمارية للوحة . حيث ان ( سورا ) هو الاول من الجيل الجديد الذي تراوده وساوس ( التكوين العظيم ) .

وبالرغم من ان الفنانين قد استقبلوا ( لاجراند جات ) بشيء من الذهول ، الا انها قد سجلت تاريخا حاسما ليس فقط بفضل تقسيمها الفذ ، وتفصيلاتها الغريبة ، بل وبالاحرى بحجمها الضخم في رغبة اخضاع هذه لنظام أوفر ثباتا ، بل من جراء مبادىء هي نقيض مبادئها .

ولولا ( لاجراند جات ) لكان في امكاننا الاعتقاد في انه ما رأت النور لا ( المولان روج ) للوتريك ولا ( كي سوم نو .. لفوغان ) ، ولعله ايضا ، لزمن ابعد ، لما رأينا ( لي جراند بينيوز ) لسيزان ويدخل في اسلوب ( سورا ) الاهتمام باعادة حس ( التكوين التصويري العظيم ) لعصر قد فقده : ( هو افريز رامي السهام في سوز ) ، التي كان بامكانه مشاهدته في اللوفر ، وقد صممت وفق الايقاعات الرحبة (لبوفي ده شافان) والذي كان يعرفه جيدا ، وهي تجمع بين الحداثة والقدم معا .

ان هذا المسار السريع ، الذي قطعه موت مبكر ، يدعنا حالمين ، ماذا ياترى كان يصبح هذا الفن الملح بعد عشر أو عشرين سنة ؟هل كان يدفع الى ابعد مما فعل ذلك التركيز الشكلي المحقق في ال ( بوزوز ) وفي

**ال ( باراد ) ؟ أو ذلك الصنف من الشعشعة التي تظهر في ال ( شينال ده جافيلين ) ؟ أم كان بالاحرى شدد على الملاحظة الشعبية التي تكون قد أوحت بعض المقربات بين ( السيرك ) وبين اعلانات شيريه ( ر . هيرير ) ؟**

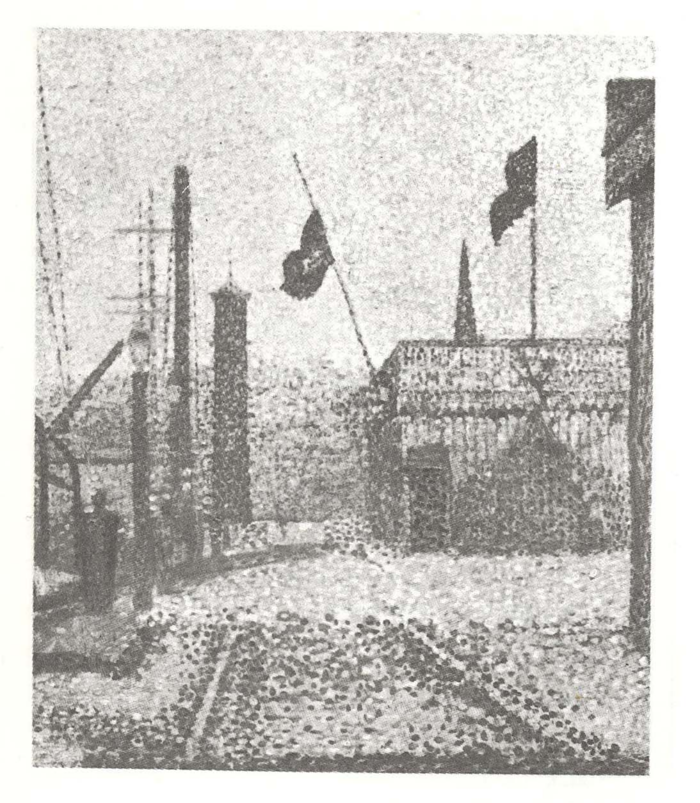
**هذا التساؤل يفصح عن الشعور بالفنى الكامن في المجموعة الفنية التي لازالت دوما جذابة وبعيدة نوعا ما ، انها اعمال كاملة بشكل عجيب ، ولهذا الحد بحيث لا نستطيع ان نجزم اذا كان ذلك ناجما عن التوتر الداخلي الذي احدثه ( المنهج ) أم بالرغم عن ايعازاته .**

**ذلك انه ليس ثمة لوحة توحي بانفعال بسيط ، حيث ان مفعولها مغربل وغير مباشر ، وكأنه ، عوضا عن ان تطل على مشهد معين ، كانت تطل على لوحة حيث يستحضر ذلك المشهد .**

وقد اعطى ( سورا ) بيانا من هذا النوع اذ وضع ( لاجراند جات ) فوق احد جدران ال ( بوزوز ) ، أعني بتقديم لوحته في خلفية لوحة اخرى ، ذلك البعد الخاص ، قد شدد عليه بعد عام ١٨٨٧ ، حيث اعتاد ان يرسم حافة في داخل كل لوحة ( اوبان ) يلون بطريقته اطار اللوحة، وهكذا فان هذه الرسومات تحاول ان تبعد ، وان تضع حاجزا مغلقا بالقليل أو بالكثير من الصمت بينها وبين المشاهد .

لقد كان سورا ــ كما يقولون ــ عجيب الصمت ، اذ كان يدع الغير يتحدثون عنه ، وسرعان ما ملأت الفراغ الذي خلقه بكم الفنان ثرثرة ( سينياك ) وجوامع الكلم الحادة ( لفينيون ) ، كما وعروض ( شارل هنري ) التجريدية ، وقد صيغت هذا بموافقة ( الطليعي ) ، ولم يأت ذلك بدون خطر ، فكرة ( انطباعية علمية ) كانت تملك المستقبل ، ذلك التفسير المقتضب الذي وجد ( سورا ) نفسه في خطر الانغلاق ، في شيء من القلق والاستياء ، وقد فسرن نفاد صبره حيال المجموعة الناشئة ( للانطباعيين الجدد ) وكأنها ردود فعل كبريائه المنصب على ان يحتفظ بالاولوية في المبادرات ، الا ان ( سورا ) يحاول ايضا ان يظهر لفينيون بأن الهامه يأتي من البعيد البعيد ، بل هو يوحي بأنه يحاذي سرا ما ، هو قابل للابلاغ ، في المحاولة الثقافية التي يجريها، الا انه غير قابل للنفاد ، أو هو هكذا لا احد يستطيع ان ينزعه منه ، هو ( سورا ) ولقد ذكرت لفظة ( السر ) كثيرا بحق رسام ( لاجراند جات ) . وذلك يعود بنا بشكل غريب الى الزمن الذي كان الرسامون يغارون صحيح ان هنالك ( سر ) في أسلوب ( سورا ) ، الا ان من بعضهم ، وكانوا يسرقون من بعضهم بعض العبارات، جانبا منه يمكن ايضاحه انه حلم ( الفن ــ العلم ) .

( الفن ــ العلم ) ... وكأنه ، في سبيل الهروب من التقليد الكلاسيكي هروبا نهائيا ، لابد للمجدد ان يعود



مـاريـا ( تفصيـل )

الى الحالة التي انشأته ، ذلك ان ( الفن ــ العلم ) قد بلغ الاوج في ارادة ليوناردو العنيدة ، الذي ، في سبيل ان يكتف في اللوحة المفاعيل السنية للطبيعة ، يتوغل في الحسابات البصرية اللامتناهية كما وفي نظرية الالوان ، ولقد كانت ( التراتاتو ) الناقصة والمعقدة لليوناردو موضوع دراسة يقظة من قبل ( سورا ) ليس هنالك عقول عديدة تهتم بال ( المنهج ) ، وبالنسبة لهم فان التحقيقات التي لم تدقق عن طريق التحليل ليست مقبولة لديهم اكثر من اللقى عن طريق البديهة .

انهم ينطلقون من الفرضية بأن اللوحة تتصرف وكأنها قطعة من الطبيعة ، فينقلون اليها معطيات بعض التطورات للعالم الطبيعي ، وقد تدبروا امرهم برفع كل ذلك الى اعلى مستوى ممكن من الحدة ، عن طريق مراقبة الاشكال ، هكذا كان موقف المجددين في القرن الخامس عشر الايطالي ، وهذا هو ايضا موقف (سورا) .

**وهكذا يمكن تفسير ( بدائية سورا ) والتماثل الشديد مع تعليمات ( اوتشيللو ) و ( بييروديلا فرانشكا) وهي المراجع الوحيدة التي يمكن ايجادها في تاريخ الفن برمته ، بغية ايضاح اسلوبه .**

**انه نفس المدى المفصل الى شرائط متوازية والى تدرج ، وذات النور الصافي ، العمودي والمنتشر ، وقد ضاعف التفرحات والحواشي ، او بعكس ذلك ،التلاعب**

**الغريب في التنوير الاصطناعي ، ونفس الدوران البطيء للصور ، وحتى نفس الاهتمام بالقبعات المزروعة فوق الرؤوس .**

**وبالارجح فورا كان قد عرف في مدرسة الفنون الجميلة ، نسخا لجداريات ( اريزو ) عن طريق لويو، وهي انما قد اكدت هذا اليقين .**

ان علم ( شفرويل ) ، والردود الخ ، اعني ( علم النفس الفيزيولوجي ) للقرن التاسع عشر ، بدأت لسورا بكل بساطة قابلا لان تجعل تلك المبادىء حالية، فهو يوفر للعمل دعامة مضاعفة ، فكرة المزيج البصري وتخطيطية الخطوط الاولية ، وقد تعلق كل من(فينيون) و ( سينياك ) قبل كل شيء بنظرية المزج البصري ، والنقاط اللونية على اساس ( التناقض المتزامن ) الذي تبين انه من اغرب الاوهام العلمية المزعومة في تاريخ الفنون لا وهي نظرية غير صحيحة في افتراضاتها ، وغير منطبقة على تعليم ( الفيزياء البصرية ) ، واخيرا غير قابلة للتطبيق الكلي .

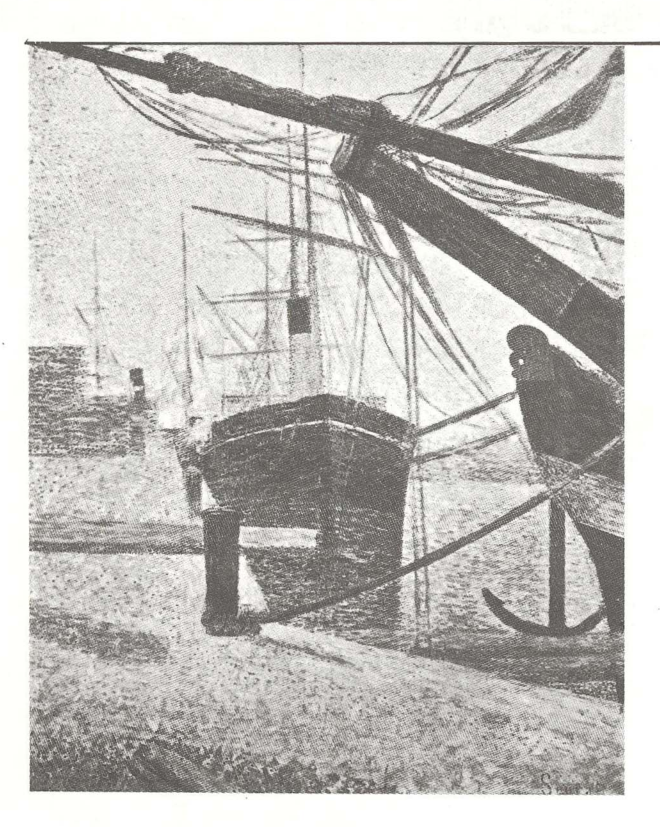
ولكن ذلك لا يهم : حيث انها قادت ( سورا ) الى تحليل مبتكر ( الاحساسات الغامضة ) التي تمهد لها توزيع النقاط اللونية على اللوحة ، وهكذا بلغت به الى حد معالجة تلوين اللوحة برشاقة غير عادية ، قلما بلغ اليها مقلدوه ـ : اذ لا نرى فقط مفاعيل تدرج الضوء وقد امتصها النسيج اللوني ، حيث ان كافة الظلال وقد كانت خضرا أو وردية انما هي الوان الا ان اللمسة المتناهية الدقة ، تضاعف الفوارق الدقيقة واللطيفة ، واخيرا فان تنسيق سطح اللوحة بلمسات منتظمة تسمح لهذه بأن تشكل عملا تزيينيا ، وان تتسع في اسلوب العربسات المتناغمة(ماير شابيرو)، وهكذا فان كل لوحة لسورا تصبح مناسبة للقى جديدة، ويمكننا ان نجد في ( انتري ده بوران باسان ) افخم مثال مرهف لها .

وليست نظرية ( الاتجاهات )الاولية كيفية وفعالية، وهنا ايضا فان ( الفن ـ العلم ) يتمثل في الاستخراج من الاوليات الطبيعية العوامل الاوفر مقدرة على تيسير كثافة اللوحة ، بالتوافق مع موضوع معين ، وتتفق الانماط الثلاثة للرسم البياني الخطوطي ، مرح وهادىء وحزين ، مع انماط الاسلوب ، حيث تتدخل القيم ، والمسحات ، الناتجة عن مفعول التتمات .

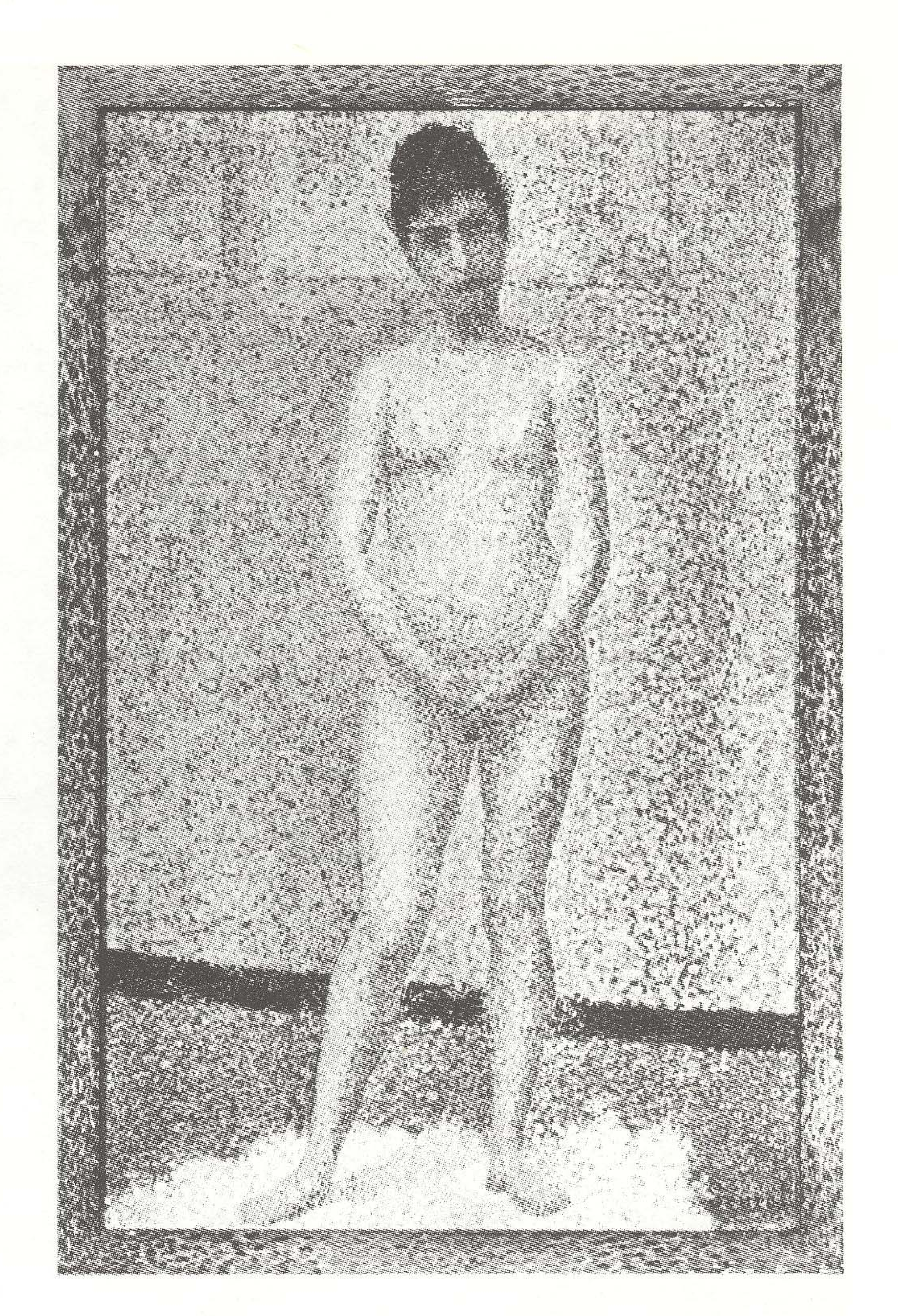
وهكذا ، في الرسالة الى بوبور ، وانطلاقا من ملاحظات ذات طابع باطني كان قد صاغها قبل خمسين عاما ( هو مبير ده سوبيرفيل ) وتبناها ( شارل بلان ) بشكل غامض . وايا كان غيره لكان استغل هذه الافتراضات العامة والساذجة بطريقة ساخرة ، بينما اعتبرها ( سورا ) القاعدة التي لا يستغني عنها للبحث عن اشكال نموذجية من شأنها أن ترضي معا الحركتين المزوجتين عمدا ، حركة النكوص نحو القديم وحركة الاختزال العلمي ، وتستقر عملية الفنان في نقطة الالتقاء للفن الرسمي والاصيل : مصر ، شومر ... وبين نظام المستقبل ..

**ذلك ان النظام الاساسي للوحة لا يعمل الا على ابراز النظام الخفي للاشياء ولكن مقابل اصلاح جذري، اذ لا يجوز ادخال أي عنصر فيه ، الم يتوضح مضمونه، اعني قبل اعادة وضعه ضمن سلسلة نموذجية ، حيث ان التنظيم الصارم للوحة يقتضي تصور بنية شاملة ، وكما يقول ( آدريان لفركوهن ) على الفنان ان يصل هكذا الى ان يصوغ لنفسه [ نوعا من التكوين سابقا للتكوين ] .**

**ويمكننا ان نضع ( سورا ) بدون تردد ، بين ( مالا رميه ) و ( شونبيرج . ) ويمكننا التعرف على هذه الاسرة من خلال التوتر الذهني وغموض الاعمال ، والى شياطينه النشيطة والمختلفة ، التي حدثت الهدف المنشود في تحقيق امنية قديمة جدا ، والرغبة في الاستحواذ على كل ما يرن ، لدمجه ضمن نظام واذابة كنه الموسيقى السحري في العقل البشري ( توماس مان ) ، وهذا الطموح في مجال الاشكال والالوان انما يدعى ( سورا ) وهو طموح فيه من الغرابة الشيء الكثير ، لدرجة انه اضطر الى اسناده الى ( العلم ) الذي كانوا ينتظرون منه كل شيء ، الا انه يالسخرية ،**



مرفأ ... ( تفصيل )



عـارية واقفة ..

لم يشكل سوى آثاره القديمة ، ذلك ان هذه اللوحات التي حققت بمثل تلك القسوة، لم تثبت الا بفعل السحر الفني بالرغم من تغيير مستنداتها ، ولذا لابد من قلب العبارة في الاجابة بحيث نرد على ( ليفيركوهن ) :

ـ [ ان منهاجك يبدو وبالاحرى وكأنه جعل لاذابة العقل البشري في السحر ] .

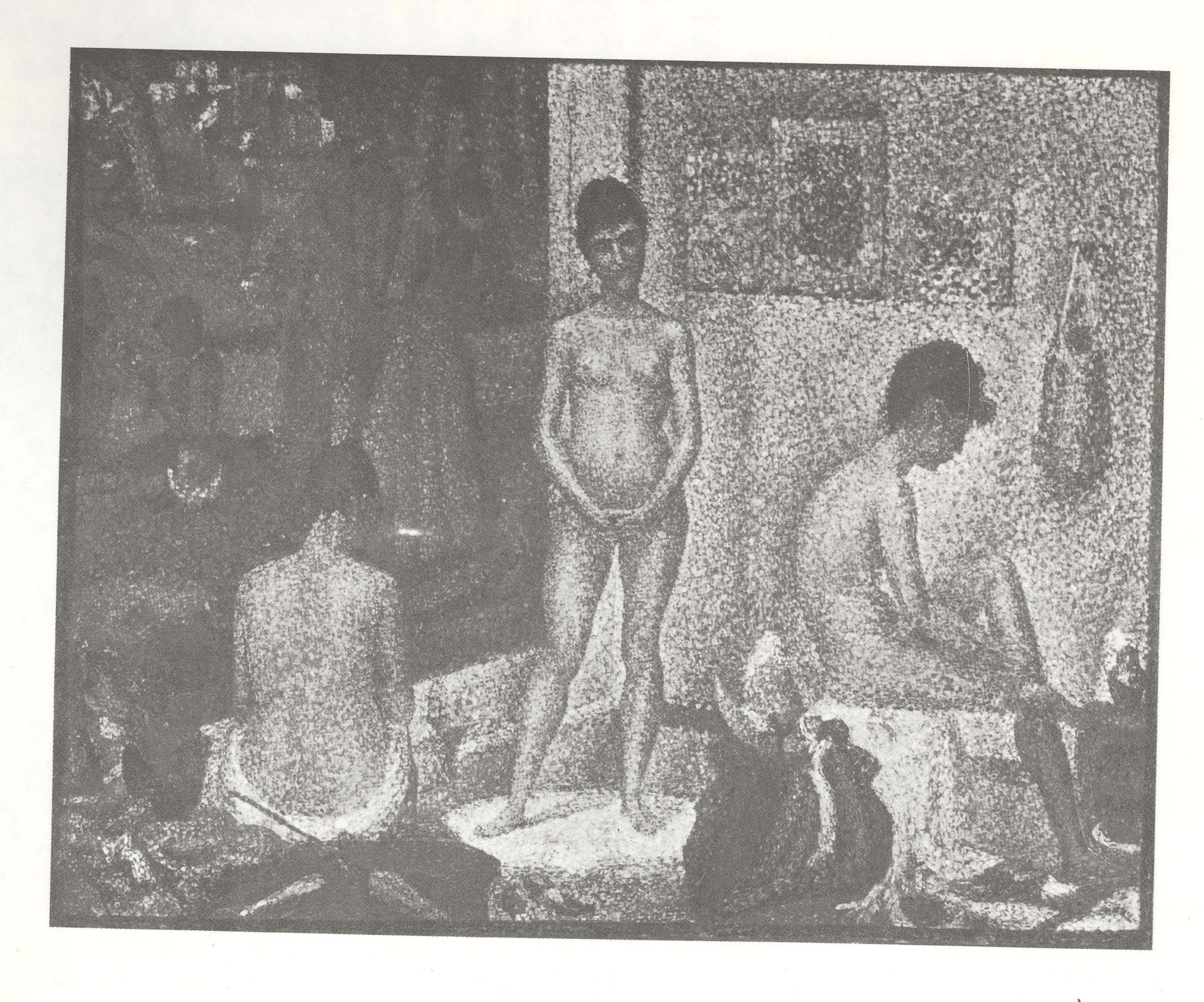
ومثلها مثل كافة الآثار الحديثة الكبرى ، فـان أعمال ( سورا ) تتضح قيمتها بالرباط المعقود بين المشكلة العقلية والاغراء الوفح ، ويبدو اننا لن نستطيع ان نحلل اعمـال ( سـورا ) الا بنفس التعابير التي اختارها الفنان نفسه ، ذلك ان عبقرية ( سورا ) تذكرنا بالماس الذي لا يحزه الالماس .

## (( ثروة سورا النقدية ))

ـ [ اذا تأملنا مليا في ( الجراند جات ) مثلا نجدان كل ديسيمتر مربع مغطى بأسلوب متماثل ، فاننا نجد في كل سنتميتر من هذه المساحة ، ومن خلال زوبعة من الفوضى ، ومن اللطخات الدقيقة ـ كافة العناصر المؤلفة لذلك الاسلوب ، ففي تلك المرجة الظليلة : معظم اللمسات توحي بالمدلول المحلي للعشب ، بينما تتناثر بعض اللمسات الاخرى ، البرتقالية ، لتعبر عن تأثير الشمس الضئيل ، وبعض اللمسات الارجوانية حيث تتداخل لمسات خضراء متممة ، ولون ازرق ناجم عن قرب بساط من العشب من الشمس ، يعبيء نفاياته على الخط الحدودي ، لتخفف من كثافتها في تلـك الجهة ، ولا يشترك في تكوين ذلك البساط سـوى عنصرين ، قليل من الاخضر ومن البرتقالي المشمس ، حيث ان كل رد فعل يتلاشى ، تحت تأثير هذا القدر الشديد من الاقتحام الضوئي ، وحيث ان الاسود ليس نورا ، فان هذا الكلب الاسود سوف يتخـذ الالوان الناجمة عن تفاعلات العشب ، ولذلك فاللون نورا ، فان المسيطر عليه هو الارجواني الغامق ، الا انه يتعرض ايضا لاجتياح الازرق الغامـق الـذي تحدثه المناطق المضيئة المجاورة ، وكل ذلك بالطبع ، يبدو في هـذا الوصف ، كاشارات عنيفة ، بينما هـو في اللوحة ، تقديرات معقدة ودقيقة ] . ( فينيون ، الانطباعيون في عام ١٨٨٦ ، ١٨٨٦ ) .

ـ [ بالنسبة للوحات التنقيطية أو صنع الهالات أو غيرها ، فانني اجد في ذلك اكتشافا حقيقيا ، ... الا اننا لابد ان نتوقع بأن ،لا هذا الاسلوب ولا غيره يمكنها ان تصبح عقيدة شاملة ، وهذا سبب اضافي يجعلنا نعتقد بأن ( الجراند جات ) لسورا ، والمشاهد المنقطة بنقط كبيرة لسينياك ، ومركب اكيتان ، سوف تصبح مع الزمن اكثر شخصانية ، واكثر اصالة ايضا ] .

ـ [ ... في لوحة ضخمة ، حيث يسجل ثلاثون شخصا على الاقل في حجمهم الطبيعي ، كانت تطبق للمرة الاولى ، بكـل الدقة العلمية ، نظريـة المزيـج الرويؤي ، وتجزئة النبرة ، التي لمحها كل من ( انطوان واتو ) و ( اوجين ديلاكروا ) ، وكان ذلك في يوم احد في ( الجراند جات ) ، من قبل ( جورج بيير سورا ) ، الذي كان خلال اربع سنوات سابقة ، تلميذا ( لهنري ليهمان ) في مدرسة الفنون الجميلة ، وتحت سمـاء صيفية وهاجة ، وفي وضـح النهار ، وعلى السين المشعة ، هنالك فيلات انيقة علـى الضفة المقابلـة ، ومراكب بخارية ، صغيرة ، ومراكب شراعية ، وزوارق مجذافية تسير مرحة فوق النهر ، وعلى الطريق على مقربة منا ، متنزهون كثيرون ، ومتسكعون عديدون ، مضطجعون على العشب المزرق ، يصيدون بفتور ، وصبايا ، ومرضعة ، وجدة عجوز مرعبة في قبعتها ، ومجذف يتمرغ ، وهو يدخن غليونه بدون تمييز ، قد التهمت الشمس الحارقة اسفل بنطاله ، وكلب هراش





بلون ارجواني غامق ، وفراشة شقراء ، وام شابة وابنتها الصغيرة بلباس ابيض ، وحزام من سمك السلمون وطالبان في المدرسة الحربية ، وصبيتان ايضا ، احداهن تجمع باقة ، وطفلة ذات شعر احمر وفستان ازرق ، وعائلة مع خادمتهم وهي تحمل ( الوليد ) وفي اقصى اليمين ، الرفيقان الغامضان المشينان ، فتى انيق ... يعطي ذراعه لصاحبته المتانقة وهي تقود قردا اصفر قرمزيا من وراء البحار .

لقد كان ثمة احتجاجات ، الا ان الثورة الظافرة استراحت في ساحة المعركة : واحتفل بنجاحها فورا في ( لافوج ) في دراسة لذيذة ومنطقية ومطلعة لفيليكس فينيون ، تلك الدراسة التي اضحت بعد ذلك الكراس النادر ( الانطباعيون في عام ١٨٨٦ ) ، لايزال يوجد منه بعض النسخ لدى ليون فانييه هاوي الكتب . ]

( ج . كريستوفر ، رجال اليوم ، جورج سورا ، ١٨٩٠ )

[ ان نتيجة دراسات ( سورا ) كانت نظريته الذكية والخصبة في التضاد ، والتي اخضع لها منذ ئذ كافة اعماله ، وقد طبقها بادىء ذي بدء على ( المضيء ـ المعتم ) وبهذه الوسائل البسيطة ، الورقة البيضاء ( انجر ) واسود قلم كونتي ( الجرافت ) المخففة تدريجيا أو المتقابلة بشكل علمي ، فقد انجز اربعمائة رسم اجمل مما يمكن ان يحقق أي رسام ، وبفضل على القيم الكامل ، يمكننا ان نجزم بأن ( الابيض والاسود ) اكثر اضاءة .. وتلوينا من العديد من الرسومات الاخرى .

وبعد ان استطاع أن يسيطر بهذه الطريقة على




مرفأ ... ومسبح

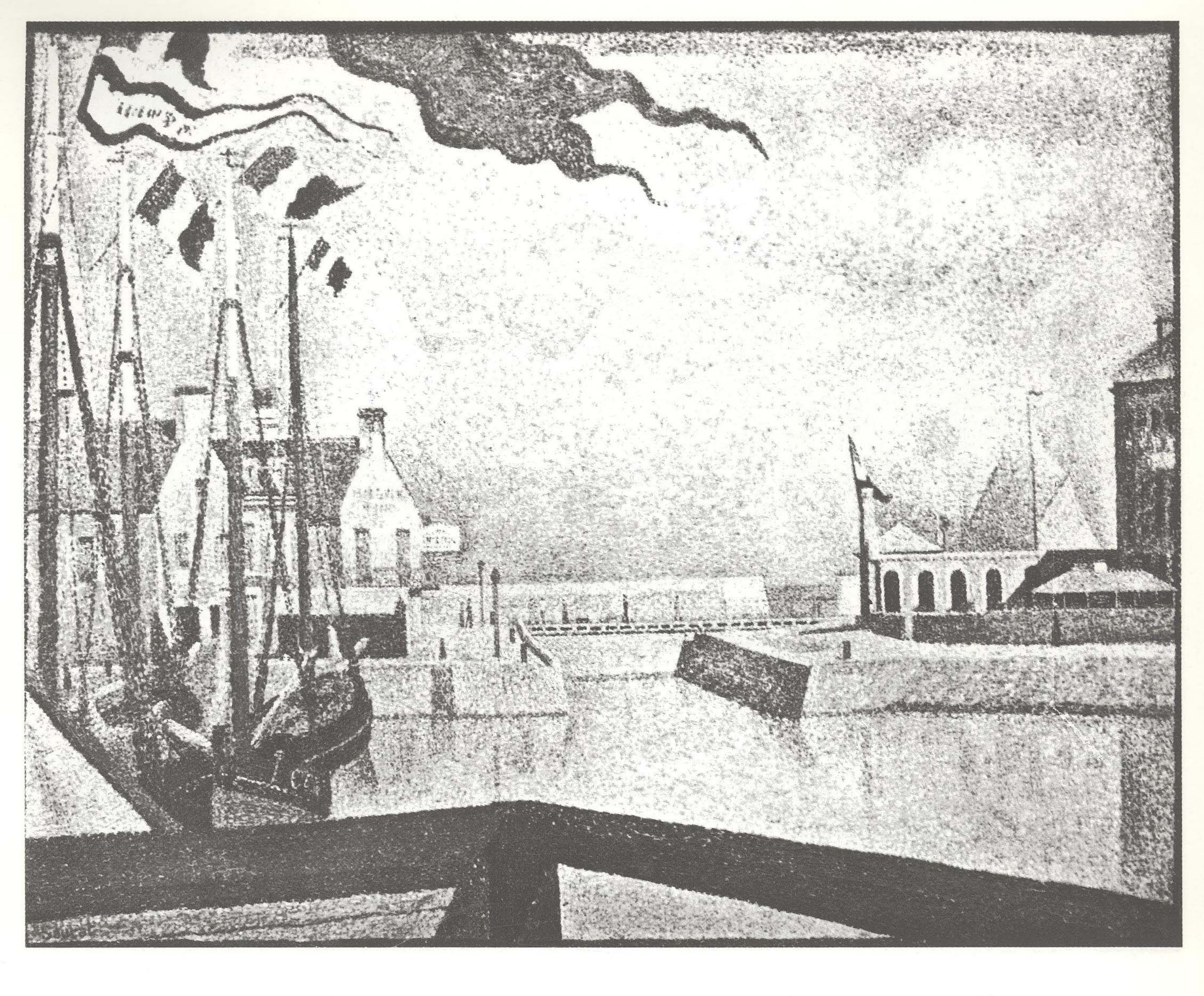
تناقضات الاسلوب ، راح يعالج الظل بنفس الفكرة ومنذ عام ( ١٨٨٢ ) ، كان يطبق قوانين التضاد على اللون ، واصبح يمشط بواسطة عناصر منفصلة ، وذلك باستخدام ظلال مخففة ، دون أن يتأثر بالانطباعيين الذين لم يكن قد علم بوجودهم في تلك الفترة .

ب . سينياك ، من اوجين ديلاكروا الى الانطباعية الجديدة ١٨٩٩ ) .

**[ هنالك شيء يمكن اضافته الى فضل ( جورج سورا ) في اكتشافه طريقة للتعبير : وانه لشيء ممتع للغاية ، ذلك ان الطريقة الجديدة ، في وعيها لما تتنازل عنه ، فهي تتخلى عن كل متعة تتيحها الصدفة ، ولكافة الاغتباطات تلتقي بها أية شفيفة أو لمسةعرضية انها لا تقبل بأن تكون مدينة بشيء الا للتطبيق الصارم للمبادىء ، حيث يكمن ايمانها ، وهذه نقطة رئيسية ، وبدون اللجوء الى تفسيرات لا طائل تحتها ، فان كل الذين يعملون يدركون قيمة مثل هذه التضحية ، ولا بد من وجود رجال فوق العاديين ، لكي يؤثروا الافكار التي يحبونها على النجاح ] .**

**ث. ناتانسون ، بدائي معاصر : جورج سورا ، في (( المجلة البيضاء ))**

[ هنالك بعض مناظره تجدد فينا الشعور بالنقاء والرشاقة والطراوة ، أما شخصياته التي كان من المفروض منطقيا ، من خلال منظوره الفني ، ان يكتسوا بشيء من الجمود ، فهم يبدون لنا وهم يتحركون بحركات جازمة وحميمة هي من صلب طبيعتهم ، وبهذا المقدار ، بحيث أنها تبدو وكأنها لا تثبت لحظة من



الاحد ... في مرفأ ومسبح

الزمن ، بل وظيفة البشر انفسهم في حياتهم اليومية ، وهكذا فما ان نتحدث عن فن كهذا ، حتى نبلغ الجوهري ] .

( ي. فير هيرين . مذكرات : جورج سورا في المجلة الفرنسية الجديدة ، ١٩٠٩ ) .

**ـ [ لا يذكرني أي رسام بموليير كما يذكرني سورا وبموليير « البورجوازي النبيل » الذي هو بمثابة باليه مليء بالذوق ، والغنائية ، والحس السليم ] .**

**(ج. ابولينير ، الرسامون التكعيبيون ١٩١٣ ) .**

ـ [ اذا كان خيال الرسام ملك للانفعال على شكل شعور بالصدمة التي يتلقاها احساسه عن العالم المرئي ، فلا بد ان يكون لدى ( سورا ) خيالا جامحا لكي يكون بمقدوره أن يجلس الى خوان ، أو شجرة أو جدار ، طالما رسمها العديدون قبله ، دون ان يحل تعريفهم لحظة محل رؤيته لها .

وعندما يتأثر بالمظهر الاسطواني والمشيد بصلابة لمتنزهة هادئة ، فو ينسى في هذا الشكل كل ما لا يمت الى هذا المظهر ، بل هو يخترع طريقة معمارية ، من نوع الاعمدة ، يروق تذوقه الجديد لامرأة ما ، ضاربا عرض الحائط بالتكورات الجميلة والعريقة ، ذلك ان اختراعات ( سورا ) هي من القبيل المعماري ، سواء بتوازنها أو عرائها أو ثباتها ، وهي بالحري تعظم ذلك التباطؤ الشهواني الذي تتهرب فيه عن الانظار ، استدارة واسعة لشجرة او تنورة ، أو الصميم المختال والمباغت تفصل الارضية حواجز وأسقفة معامل ، وهي

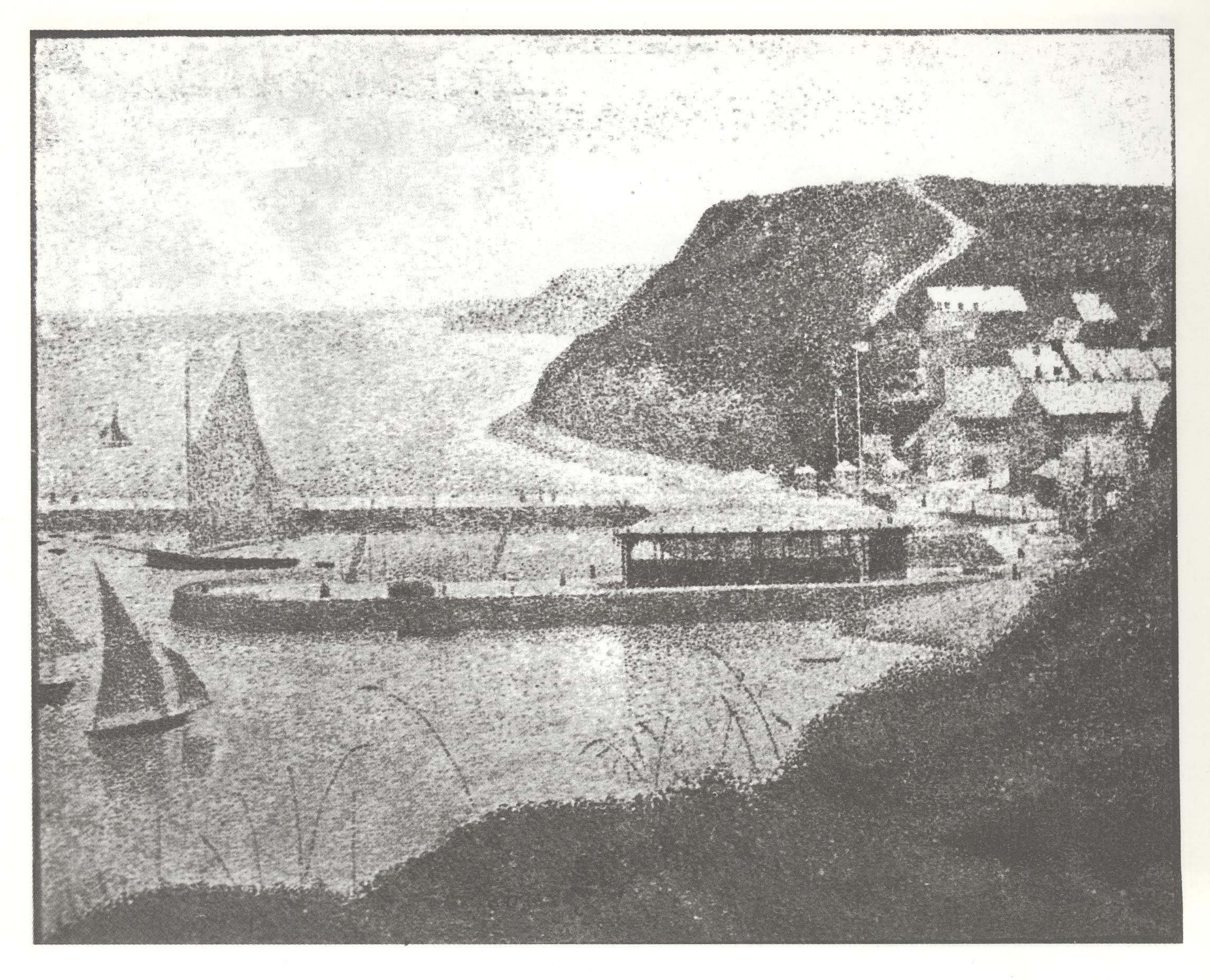


مشهد من (الغراندجات)

في حالة تصلب متحمس ، كما تشطب السماء ، بغية أن تصل في تشنجها الى غايتها الملحة ، وهي تحتفي بالثوب الرجالي المحدد ، المعالم ، وكأنها مستعدة لتمجيد المنحدرات المحطمة لادراج المترو التي تغطس كالبرق في الحفر المدورة للمحطات ، لقد كنا ننعت بالبشاعة هذه الخصائص لمدننا الحديثة ، لارصفتنا ولضواحينا ، وكنا نعتبر مجرد افتراض وجودها غير مستحب ، في حال أن ( سورا ) قد عرف كيف يوحي لنا بروحها الفسيحة والمكبوتة ، صحيح أن هنالك العديد من الرسامين الذين عرضوا لها ، سوى أنهم كانو يخشون من ابراز نواحيها الوحشية ، ولقد كانوا يغطون دوما بلباقة خشونة الجدار بالاعلانات أو اللبلاب وهزال الجسر الحديدي بالدخان ، وعري الارض المستوية بزهور أو باضاءات شمسية ، أما سورا فهو ينفض الارض ويقوم الجدران ، ويجز العشب ، ويشحذ زوايا الاسطحة

الا أنه لا يكفي ان يبرهن الرسام عن تصور فريد، أو أن يعرض ذلك علينا عن طريق رموز من اختراعه ، منحنيات كانت أو مستقيمة حديثة ، اذ لا بد أيضا لتلك الرموز ، لكي نوافق على حلها لنا ، ان تثير عيوننا باديء ذي بدء بالتأثير الحسي للابيض والاسود ، أو الالوان المتمازجة التي تجعلها مرئية .

ان علاقة هذه العناصر ذات الحساسية المباشرة هي التي يدعوها المحترفون بالنسب ، انما تماثلات بين متشابهة ( تناغم هذا الابيض مع ذاك الابيض ، أو هذا الوردي مع ذاك الوردى ، أو هذا الاسود مع ذاك



مـرفـأ

الاسود ) ، أو تقابل الاضداد ( تناغم هذا الابيض مع ذاك الاسود ) ، ان مثل هذه التقابلات او التناغمات تتدرج بدرجات مقنعة بالنسبة لشبكيتنا ، ومعرفة تلك التدرجات يعني أنك رسام ، هنالك بالطبع العديد من الرسامين ، أعني من الاختصاصيين الذين في مقدورهم امتاع الحواس بلطخات ناجحة ، الا ان هذا لا يعني أنهم مبتكرون للعطف الانساني ، ولذا فانه من العبث أن نمدح فناننا لمجرد خلقه مثل تلك العلاقات ، ذلك أنها لا يجوز ان تكون غايته بل الطريق الضروري لاتجاه تفكيره نحونا ، بحيث يدعونا لان نصعد اليه ، ان علاقات ( سورا ) انما هي طرق مباشرة بين انفعال العين وانفعال القلب ] .

( كوستوريه ، جورج سورا ،
« الفن التزييني » ١٩١٤ )

**ـ [ ان تأثير سورا على عصرنا كان عميقا لدرجة ان لوحات مثل هذا ( السيرك ) أو هذا ( الشاهو ) قد حددا التوجيه المستقبلي ذاته بالرغم من ان وعيا أفضل لعبقرية ( سورا ) وارادته الصحيحة ، كان من شأنه الحيلولة دون مثل هذه المحاولات العاقرة ، قلق الاشكال الحركية ، لو فكرنا في جو باريس الفنانة ، لذلك الزمن ، لامكننا ان نوافق بانه لم يوجد أي معلم في أي عصر أكثر انعزالا من ( سورا ) الا اننا كما نوهت سابقا ، الان وقد تلاشت الشهادات الرديئة ، واذ بدأ ذلك العصر في استعادة قيمته التاريخية ، فان سورا هو الذي يبدو في أعيننا المبهورة ، أدق مصور له ، حيث ان الادب الطبيعي برمته ، قد تساقط هباء أمام نفحة الالهام التي تمر في ( جراند جات ) كما ان السيقان السودا للمهرجين الحقيرين في « الشاهو » تسجل**

**فولكلورا حيا ، وقد بلغ ( سورا ) بصرامة بنائه الحنون ما هو أبعد من الروعة ، انه ما فوق الروعة ] .**

**( ا. سالمون ، رؤيا سورا ، ١٩٢١ )**

ـ [ في حين كان كل من ( سيسلي ) و ( مونيه ) يغذيان أخطر المفارقات التصويرية وهما يحاذيان هاوية التلاشي ، كان ( سورا ) بدون ان يفقد شيئا من حساسيته الانطباعية ، وبدون ان يتخلى عن احساسه بالمتموجات ، وفوق كل شيء ، بدون ان يسير القهقري نحو فن المتاحف ، قد وجد دفعة واحدة اشكالا شبيهة بالبدائيين سواء في تجريدها أو صفائها ..

وبينما لدى الانطباعيين ، يفكك النور الاشياء حتى يجعلها شفافة ، نجد ( سورا ) يستخدم النور بعكس ذلك لكي ينزل الاشكال في العجينة التصويرية ، وبذلك يعيد الرسم الى مجاله الحقيقي ، وعوضا عن أن ينبهر مثل ( الانطباعيين ) بكل السرابات الشمسية ، يفرض عليها حاجزا هو الجدار ، وكلما كانت اللوحة كبيرة ، كلما كان عليها ان تقترب كمنظر ، من الجدارية القديمة باعتبارها مصغرا لها ، والحقيقة فان الجدارية ليس لها أكثر من عمق موحى ، ذلك العمق النسبي الجدير بارضاء فكر السائح أكثر من رجليه ، أصبح الشغل الشاغل لكل من ( سيزان ) و ( رينوار ) و ( سورا ) وقد توصل اليها ثلاثتهم بأن فرضوا على النور دورانا مستمرا حول ذاته ، الا انه بينما يحصل ( رينوار ) على هذا القرع للواضح المعتم على السطح العمودي عن طريق موجات دائرية ، وتطابق كرات غير متساوية يحصل عليه ( سيزان ) و ( سورا ) عن طريق ذبذبة منطلقة من الخط ، وهو العنصر المنظم ، ليصلا الى نوع من الدرج حيث تعود الدرجة الاخيرة الى مستوى الاولى ، وبواسطة هذه الانحدارات الحاذقة ، بتنويع الاضاءة المنظم ، وبتشابك تلك النتوءات البراقة للوحة ، من الاعلى الى الاسفل ، التي تشكلها كاملة ، يفلح ( سورا ) في جعل لوحته امينة دوما للسور الذي سوف تغطيه ، وهو بمعنى ما يكسو بلوحته الجدار العاري ، الا أنه عوضا عن أن يلصقه جامدا على ركيزته كما يفعل مزين خطوطي ، فهو يدعه يعوم بهدوء ، ويطبعه بحركة حية ومتزنة ، ان ( التكعيبية ) الناشئة تألفت جزئيا من تضخيم الالية التي حاولت وصفها بصعوبة .

في المحاولات الاولى لبيكاسو وبراك سوف نلاحظ تلك التفردات عينها ، مع الفارق بان الخطوط التي هي نقطة الانطلاق لتنويع الاضاءة ، عوضا عن ان تدور حول الاشياء ، تكسرها في بعض الاماكن ، كما يفعل بها النور ، بالنسبة للعين التي تعرف كيف تلمح دوائرها الدقيقة .

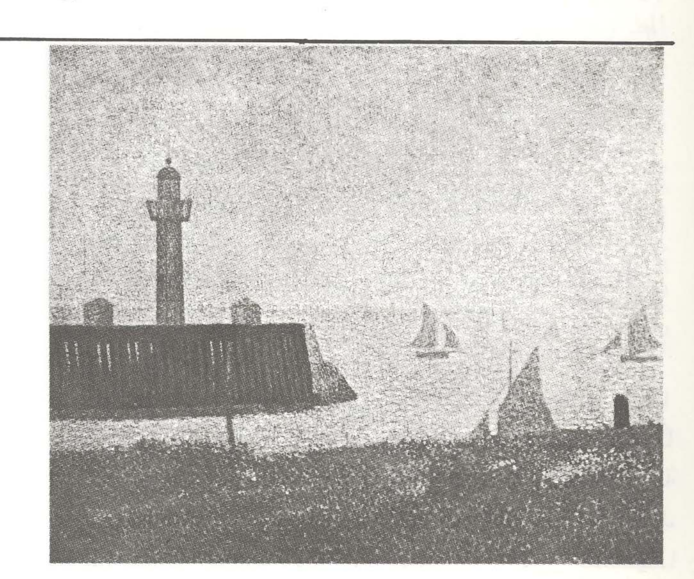
لقد كان ( سورا ) اذا مخترعا تقنيا ، ومجددا بكل معنى الكلمة ، وهو بالرغم من ضآلة حجم آثاره ، احدى المنارات التي تقود هذا الجيل الفتي التي راحت تبحث عن فن ثابت على المستويين الروحي والمادي معا فمن الناحية المادية عن طريق اخضاع اللون الزائل للشكل الذي يستمر بعد كافة التبدلات اللونية ،وعلى الصعيد الروحي بواسطة العملية الخارقة لاعادة صهر العالم في بوتقة الخيال ] .

( أ. لوت ـ سورا ١٩٢٢ ) .

**ـ [ يبدو لنا ( سورا ) واحدا وثلاثة ، انه كيميائي النبرة ، ورجل التحليل الصابر والمعايير ، وهو الشاعر ذو الاحساس الاشد رهافة ، حيال سحر الغلاف ، ومداعبة الظليل ، وحيال هذا النوع من الضباب النفسي الذي يلمح الاحياء وقد تدثرت به ، وهو انشائي ، وتقلقه الهندسة الخفية من المستقيمات والمنحنيات واللوالب والعربسات التي في فرضها على الاشكال ايقاعا ووزنا ، تجعلنا نراها اجمل في سريتها ، نحن على نقيض ( الانطباع ) الصافي ، في مجال لا واقعية سحرية من شأنها أن تصون فتنة أرق الاحلام ، كما يصون الفكر والاحساس بالشيء المرئي ، وذلك دون أن يدع شيئا للصدفة أو الهوى العابر ، ونحن نشعر بأن هذا الفن ليس تابعا للانطباعية بل وقد ولد منها ، انما هو تعبير عن جمالية مناقضة ] .**

**( فوسيبون ، صالون عام ١٩٢٦ ، في « جريدة الفنون الجميلة » ١٩٢٦ )**

ـ [ عديدون نحن الذين نجد متعة قصوى لدى ( سورا ) ، ولاول وهلة يقودنا حكم حواسنا المسبق نحو ( سورا ) ولو كان ذلك بين مائة لوحة ، وسرعان ما يحدث « التعلق » كمثل صفير البريد الذي يعلن انه ( يستقبل ) ارسالا معطى ، ذلك بشرط أن يكون



مرفأ .. ( جيت )

( المستقبل ) في حالة مشاركة وجدانية ، اذا كنت ممن يحبون الزهور المرسومة ، واذا كنت لا تنفعل الا حيال افخاذ جميلة وموردة مثل الشراب ، أو حيال شعر عذراء شقراء كمثل سنابل القمح ، فمن المؤكد انك لن تتآلف مع ( سورا ) ذلك ان ( سورا ) ناشف ، هو ناشف لشمبانيا بدون خليط ، هل تحبه ؟ والا فلن نلح عليك ، انه من حقك ان تفضل ماء تنظيف الاسنان اننا في الجمهورية ، اليس كذلك ؟

لقد كنا نحب لدى ( سورا ) النشافة المعهودة في التقليد الفرنسي الكبير منذ البدء ، وذلك الوضوح ، وتلك اللباقة الكامنة في الاشياء العظيمة حقا ، كما وذلك الجلد المحبب كليا الذي يغطي النسج الفنية والعميقة ، نحن لا ندعي اننا نحب ذلك فقط ، اننا نحب ايضا المباشرة لدى رينوار .

( يا له من انفعال امام هاتين المرأتين المضطجعتين في اللوكسمبورغ ، وهي اخر أثر له ) .

ونحن نحب أيضا الزهور والاشجار والاجسام ، ولكن لا تلم ( سورا ) اذا هو كان من سلالة ( أثينا ) وليس من سلالة ( الفلاندر ) إن قطار اليونان قطار جيد ولكن هل تلمه اذا هو لم يسافر بك الى ( امستردام ) اننا نستعمله عند الحاجة ، وهذا كل ما في الامر ، لا اننا لا ينبغي ان نخطىء في المحطة ، وهكذا فنحن نستخدم ( سورا ) لرحلات غير التي نستخدم فيها ( رينوار ) ] .

( أ. اوزانفان ، سورا في « كراريس الفن » ١٩٢٦ )

**ـ [ ان ما يلفت النظر لدى ( سورا ) ليس اختياره هذا الاسلوب او ذاك ، بل في انه شعر بقوة انه لا مناص من أن يخضع لبعض الضغوطات ، انه يدعي جهل الانطباعية ، ليس انه يرتد على مدرسة معينة ، بل ضد عدم الانضباط الذي عانى منه الفن التصويري للقرن التاسع عشر برمته ، انه يطرد فكرة ( الصدفة ) و ( الارتجال ) ، ولذا ففي حوالي عام ( ١٩١٠ ) حين عرض بعض الرسامين الشباب ، بين خشبيتين سوداوين ، صورة للسيرك أو للشاهو ، لم يكن ذلك بدافع المطالبة باستعمال المساحات الصافية والمزيج البصري ، بل لاكرام ( سورا ) لانه مثل ( سوزان ) قد اكتشف القوانين العظمى للانشاء والتأليف ، وذلك حينما أكد بان التنظيم الخطوطي لا يقل أهمية عن تنظيم القطع الصغيرة الملونة ] .**

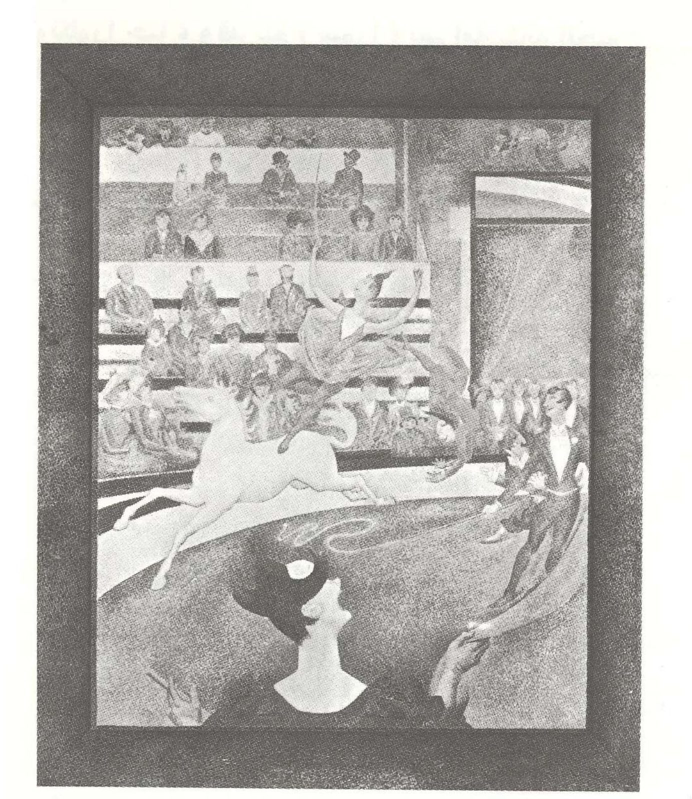
**( س. روجيه ـ ماركس ، جورج سورا في جريدة الفنون الجميلة ١٩٢٧ )**

**في حين يورث ( سورا ) للخلف اعمالا ذات فاعلية هائلة ، فهو يترك للاجيال القادمة ايضاحات جمالية واكتشافات تقنية ذات فائدة هامة ، وهو يعد بين الفنانين الاوائل الذين حاولوا في نهاية القرن التاسع عشر تحرير التصوير من التزام الفكرة والتقليد التبعي وفي تحريك الشعور بالحجم ، سوف يستفيد منها التكعيبيون بشكل واسع ، وفي رفع الطبيعة الى مستوى تعبيري جديد ، والى تأثيرات غير متوقعة ] .**

**( ش. زرفوس في يوم احد في « لاجراندجات » وتقنيات سورا في « كراريس الفنون » ١٩٢٨ )**

ـ [ من المؤكد ان هنالك ذهنية تتشكل حول ( سورا ) بحيث قد يعتبر عما قريب بمثابة أحد كبار المجددين في فن الرسم ، وبالفعل فان ما يسيطر في أعماله هي الفكرة التي مفادها بان ثمة في أساس كل شعور بالتناغم ، سواء كان ذلك في المجال التشكيلي ( عمارة ، تصميم ، رسم أو نحت ) ، أو في المجال الموسيقي ( موسيقى أو شعر ) ، توجد [ الاعداد ] التي لا يسمح استعمالها بأية صدفة ، ذلك ان التناغم ليس سوى التناسب الصحيح بين هذه الاعداد .

واذا نحن اقتصرنا على الحدود التي يفضي اليها الذكاء ـ وكيف لا نقف ضمن حدودها ؟ نجد انفسنا مرغمين على الاعتراف ببعض الحقائق الحسابية المحتومة ، أي أن نقربها وأن نخضع لها أيضا ، وقد يتعلق الامر بكمية أكبر أو أصغر من النور يعكسها حجم ما ، أو بالعلاقات المتبادلة بين لونين [ باعتبار تلك الالوان ليست سوى نتيجة للذبذبات يمكننا تحديد



السيرك

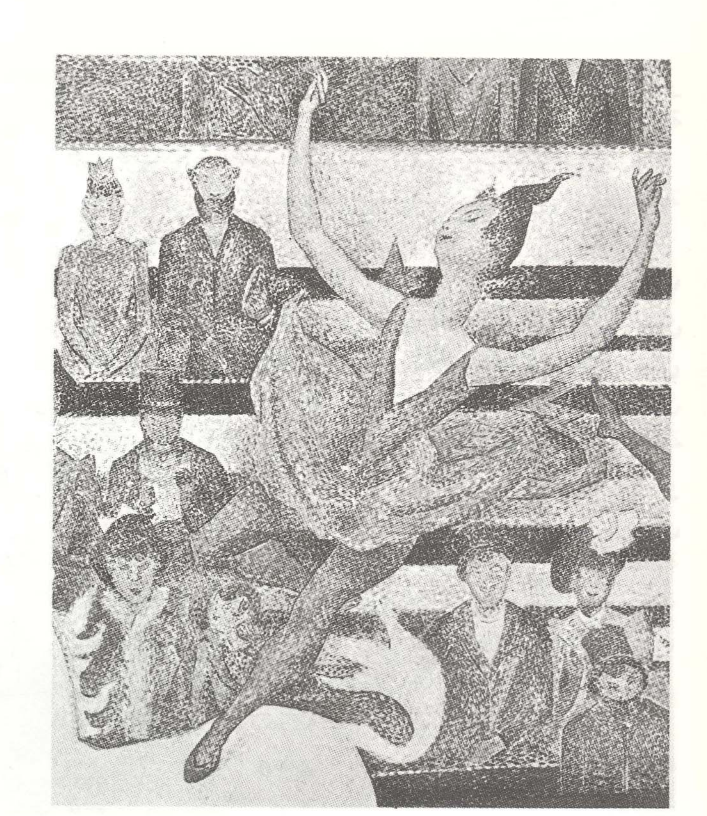
نقصر على هذه اللفظة معناها الاوحد بلفظة ( الخالقين ) وقد عرفوا كيف يستشعرونها منذ الخلجات الاولى للفكر البشري ) . ( ... ) .

ان المكانة الهامة منذ الان التي يحظى بها ( سورا ) في تاريخ الفن الحديث ، مزمعة أن تكبر لفترة أطول أيضـا .

اذا نحن أردنا أن نقيس الفرق الشاسع الذي يفصل بين ( الانطباعية ) وفن ( سورا ) ، يكفينا أن نقارن بالفكر هذا الشخص أو ذاك من ( الاحد في الجراندجات ) مثلا ، ( منظر لسان ماميس ) لسيسلي، أو « حارسة الاوز » لبيسارو ، او الخيالات الصغيرة التي تتحرك على ضفاف « حوض الارجانتويل » لكلود مونيه ، حينئذ نشعر بذلك الميل النبيل الذي يقود ( سورا ) دوما نحو أمر أعظم ، وأكثر ( لا شخصانية ) وكدنا نقول أكثر خلودا ، كالشجرة ، وظل الانسان ، والنور ، الظلام . وبالرغم من وجود القبعات بشكل مزهريات ، والصيغ التي كادت تصبح ظلالا لنسائه كيانات ونماذج لدائنية ، ورموزا .

انه ، في أروع تخيلاته ، الموحاة من قبل ، بما طبعت عليه ، أزياء عصره وبما يعبر اكثر من غيره عن الشرود ، يجعلنا نلمح دوما ، ذلك الشيء الخفي والمجهول ، ولعله الالهي ، الثاوي في أعماق الكائن البشري ، حتى ولو كان لدى شخص فظ في لوحة الحفلة الموسيقية للعالم القديم ( اوروبا ) ، انه لشيء فريد في الفن ، أن يدعنا نشعر كم هي قابلة للاحساس المادي الملموس وكم هي قوية تلك الاسلاك غير المرئية التي هي الخطوط المتممة ، فهي التي تحرك على ايقاع انساني بهذا المقدار ، الدمي المتحركة من الخشب والنخالة ، كما انه عن طريقها ، يوحي لنا بأن ثمة يد خفية ، هي التي تحرك هـذه اللعبة برمتها .... القدر ، وكأن كل التجريد في مجهوده ، يتوغل بعيدا في تقدمه أساليب عصره نحو الرغبات العميقة التي تقلق عصرنا ... ( ر. ري ، بعث الشعور الكلاسيكي في التصوير الفرنسي للقرن التاسع عشر ... ، ١٩٣١ ) .

**- [ لقد توفي ( جورج سورا ) في آذار ( ١٨٩١ ) ، عن اثنتين وثلاثين سنة ، وذلك خلال عرض للمستقلين، حيث رفعه في مدة ثلاثة أيام ، خناق أصيب به من جراء الجهد المبذول في نقل الاغراض ، وليس من جراء اصابته بالسل منذ مدة طويلة ، كما كتب احد مترجمي حياته من ذوي المعلومات المغلوطة ، وهو لم يعرف لا الاتفاقات ولا العقود ، اذ أنه طوال حياته لم يبع سوى لوحتين ، احداهما في عام ( ١٨٨٧ ) في معرض العشرين في ( بروكسل ) ... حيث كانت تعرض أيضا ( لاجراندجات ) ، وهي ( منقار الديك الاميركي ) ، جرانكان الى السيد فان كوستيم ، بمبلغ ثلاثمائة**



السيرك

اعدادها ] أو أن يتعلق الامر ( بأحاديث ) تجول بين الخطوط ، حسب أطوال كل منها واتجاهاتها ، حيث أن كل شيء يتحول في نهاية المطاف الى ( أعداد ) و (أرقام) ، لا يمكننا سبرها الا سوية ، بعضها بالنسبة للبعض الاخر ، وهي تحمل ضمنا النتائج التي تحبل بها ، [ فالهوى أو الالهام لا يستطيعان شيئا حيال جوهر الاعداد ] ، ووحدها النتائج التي تلدها المعادلات المطروحة بشكل صحيح ، قابلة لان تقدم دون خطأ سواء للعين أو القلب أو الفكر ، احساسا بالمتعة الكاملة شبه الحيوانية ، وشعورا بالتناغم .

تلك كانت ، بقدر ما يمكننا أن نوجزها بكل بساطة، الاهتمامات التي كان يصوغها ( سورا ) بشكل أقل أو أكثر وضوحا في فكره ، وبالتأكيد فهو ليس مكتشفها ، اذ نحن نجدها منذ القدم في كل الفلسفات القديمة ، من فيثاغورث الى أفلاطون ، أعني ، عمليا في الحضارة الغربية برمتها .

بل نحن نجدها ، وقد طبقت بصورة واضحة في كل الاثار التذكارية ، بما فيها بالدرجة الاولى في تلك التي خلفتها الامبراطورية المصرية القديمة ، ولقد قيل بما فيه الكفاية ، كم كان عظيما ذلك النفوذ الشبيه بما هو فوق الطبيعة ، وتلك القوانين العددية ، التي كانت تعفي العارفين بها قدرة خلق التناغم ، ذلك الالهي الذي لا يخضع للاوزان ، ونعني بهم الشعراء ، ( ولا بد لنا ان

**فرنك ، والاخرى ، ( الرقص المبتذل الشا هو ) وكانت معروضة في ( المستقلين ) لعام ١٨٩٠ .**

**وفي السابع عشر من شباط ١٨٨٩ ، كان يكتب لاوكتاف موس ، رئيس جمعية العشرين :**

**ـ ( أشكرك شكرا جزيلا على انك كتبت عني في ( لاكرافاش ) بتاريخ ١٦ ، اقبل عرفاني بالجميل ، لكم كنت أود معرفة اسم المشتري ، وأكون سعيدا اذا استطعت أن تحصل على ستين فرنكا من تصويري ، أما بخصوص لوحتي ( المتموضعات للرسم ) ، فانني أجد حرجا في أن اذكر ثمنا ، وقد احسب كنفقة يومية تعادل سبع فرنكات على مدار السنة ، وهكذا يمكنك ان تقدر الى أين نصل ، وبالاختصار أقول لك ان شخصية المشتري يمكنها ان تعوضني عن الفارق بين سعري والسعر الذي يدفعه (( المخلص لك ، سورا ))).**

**اذا لقد كان ( سورا ) يعمل مدة سنة في لوحة واحدة ، وكان يطلب أجرة سبعة فرنكات في اليوم ، مع خصم احتمالي ، وبهذا السعر ، وقد خفض أيضا فيما بعد لدى عرض ( المجلة البيضاء ) في عام ( ١٩٠٠ ) كان بامكان الحكومة الفرنسية ومدينة باريس ، والهواة والتجار ، ان يقتنوا لوحات ( الاستحمام ) و ( لاجراندجات ) و ( ليبوزوز ) و ( الرقص المبتذل ) و ( السيرك ) وغيرها الكثير من المناظر الرائعة أو البحريات ،الا أنهم لم يفعلوا ، وهوذا الان هذه الاثار المؤمنة كل منها بعدة ملايين هي : ( الاستحمام ) في ( تيت جاليري ) بلندن ، الى جانب روائع (( تورنر )) ، و ( جراندجات ) في متحف ( شيكاغو ) و ( ليبوزوز ) ضمن مجموعة ( بيرنس ) في فيلادلفيا ، بينما نجد ( الرقص المبتذل ) ( لوشاهو ) ، ضمن مجموعة كرولر ، في ( لاهاي ) وسائر الاثار مبعثرة معظمها في الخارج ، كما ان (( السيرك )) ايضا كان قد ذهبت الى اميركا ) الا أنها قد عادت لحسن الحظ الى ( اللوفر ) بفضل الترتيبات الكريمة العائدة لوصية مالكها ، وهو السيد ( كين ) الذي تقبل التماس صديق لسورا ، وهو ( سينياك ) نفسه الذي كان قد باعها بهذا الشرط لجون كين في عام ( ١٩٠٠ ) ، وقد روع بحق من جراء مثل هذه التصديرات . [ ب. سينياك ، التعبيرية الجديدة ، وثائق ، في جريدة الفنون الجميلة (( ١٩٣٤ )) ] .**

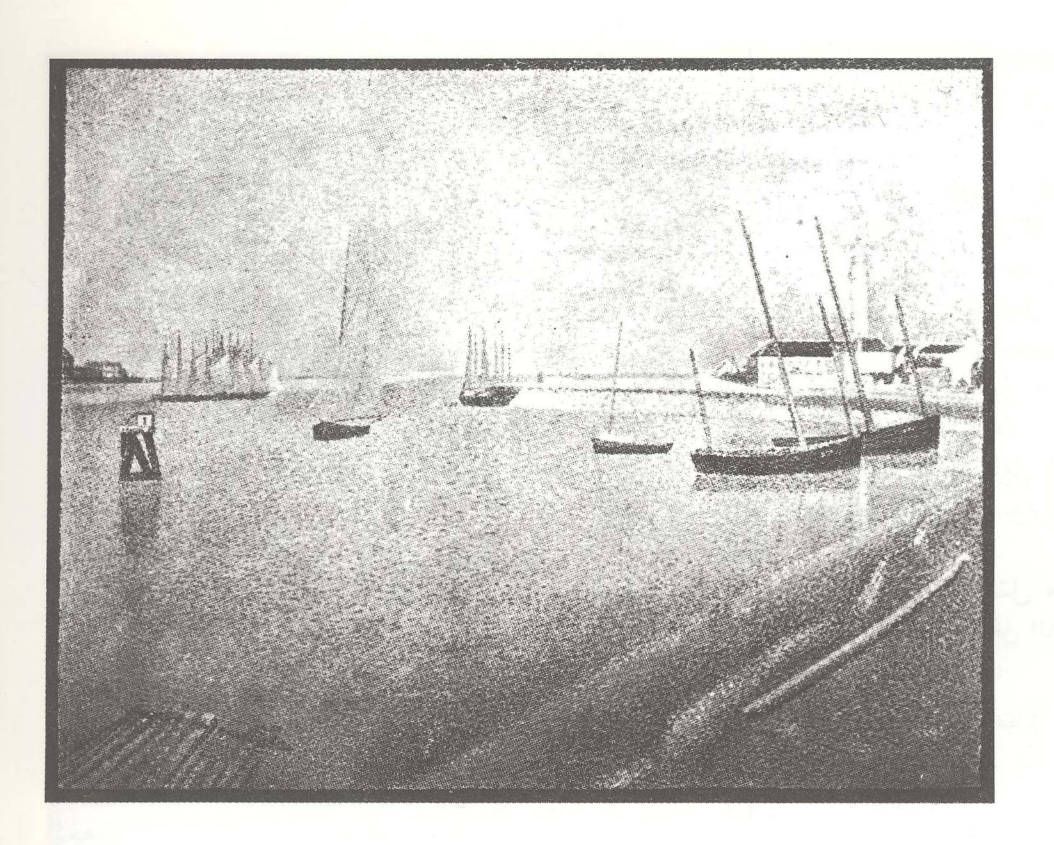
ـ [ أمام الموضوع ، وقبل أن يضع لمسة واحدة على مأطورته الصغيرة ، ينظر ( جورج سورا ) ويقارن ، ويغمز بعينيه على العاب الظل والنور ، ويلمح التناقض ، ويميز الانعكاس ، ويلعب طويلا على غطاء العلبة التي يستخدمها كملون ، وهو يصارع المادة كما يصارع الطبيعة ثم ينقض على المجموعات الصغيرة لالوانه ، وهي مرتبة وفق النظام الموشوري ، ليرسم بها بثقوب صغيرة ، مختلف العناصر الملونة التي تؤلف اللونية المعدة للتعبير بأفضل ما يمكن ان تعبر سواها عن السر الذي اكتشفه ، فمن الملاحظة الى التنفيذ ، ومن لمسة الى لمسة ، تمتلىء المأطورة ، وتخلق الرائعة . [ ب. سينياك ، الموضوع في الرسم ، في الموسوعة الفرنسية ، ١٩٣٥ ] .

**ـ [ لقد بات مؤكدا اليوم أن ( سورا ) لقد لعب دورا أساسيا حينما حرر الفن التقني والجمالي من الانطباعية ، فساهم بذلك في اعادة النظام الكلاسيكي في فترة كان الرسم قد أوشك ان يصبح بلا شكل وان يغرق في الميوعة ، وقد سمحت لنا المواد التمهيدية ( للجراندجات ) بان نتابع ، رسما رسما ومخططا تلو مخطط ، وعلى وجه التقريب ، رد فعل سورا حيال الانطباعية ، وأن نلاحظ كيف يحولها الى طريقة قابلة لترجمة طموحاته الروائية ، وبعد ان رسمت ( لاجراندجات ) ، باتت الطريقة الجديدة واضحة ، وبات ممكنا ان يكرس الفنان ما تبقى من حياته في تطبيق وبلورة ما تعلمه في تكوين هذا الاثر ] .**

**( د. كاتون ريش ، سورا وتطور لاجراندجات ، ١٩٣٥ ) .**

ـ [ هو العقائدي ، والمتلهف الى اتباع مبادىء ذات اساس ثابت ، كان صموتا ، وابيا ، ومتواضعا وكريما ، الا أنه حينما كان المربي فيه ، والمنظر و ( العقل المنهجي ) وكبرياءه العلمي تتغلب ، حينئذ كان يبرز الجهد الابحاثي في لوحاته ، وبذلك كانت تبدو أضعف نجاحا ، سوى أن معظم آثاره ، لا سيما المناظر الطبيعية ، تظهره مستغرقا في نشوة خلقها صمته وحياءه ، وتواضعه وكرمه ، ففي هذه اللوحات كانت اللمسات دقيقة ، ليس بدافع الاحترام لقاعدة ما ، بل بدافع الحاجة الى الرشاقة والفوارق الدقيقة ، فالنور يغمر كل شيء ، ليس ذلك بدافع حسابي ، بل بدافع كرم عفوي ، فهو يشعر بأن النور الذي يداعب الطبيعة ، سوف يضحي ضبابة متألقة : ثم هو يخلق روائعه ، هو ينذهل كطفل من كل ما يشاهده ، وهو يعبر عن هذا الانذهال الذي يسبق التفهم والحب . واذا كنا نفتش عن شبيه روحي في الماضي ، فلا بد أن نبحث عنه لا في ( رافائيل ) بل في ( فرا انجيليكو ) كما قيل سابقا ، ومثله مثل الايطاليين القدماء يستطيع ( سورا ) ان يخضع لكافة القواعد ، ذلك أن روحه مهما يكن من أمر ، كانت أنقى من ان تعيقها القواعد ، ذلك النقاء المليء بالسحر واللطافة ، هذا هو فن ( سورا ) .

اذا نحن تأملنا في مقدرة الخلق لديه ، من هذه الزاوية ، لاكتشفنا بدون جهد ميزات طريقته ونظريته ، والخطوط التجريدية والتنقيطية ، لقد كان ( سورا ) في حاجة الى مبادىء ذات دعامة كبيرة ، لانه كان خجولا ،



قناة وبحر

فهو لم يكن يجرو أن يدنو من الطبيعة ، بدون قاعدة واضحة ، ولكي يكون متأكدا من التقيد الدقيق بقاعدته الشخصية ، لم يكن يطمح الا لان يراعيها ولم يكن ليقبل مطلقا أن يطلب شيئا آخر ، الا انه كلما كان فكره ينحصر في الحسابات ، كلما كان هذا الشيء الاخر يبرز تلقائيا ، وبغتة في لوحاته ، تلك كانت شاعريته ، تلك الشاعرية التي كان ينكرها ، لقد أسهمت الميزة الاصيلة لخياله في الحيلولة دون وقوعه في مجرد البرهنة عن ( منهاج ) ، ومن جهة أخرى كان ذلك المنهاج ، وتلك المبادىء الثابتة هي التي شجعت ( سورا ) على كشفه للغير ، أكثر مما لذاته ، انسانيته الخاصة به ] .

[ ( ل. فنتوري ) ، فن ( سورا ) في ( جريدة الفنون الجميلة ) ، ١٩٤٤ ] .

**ـ [ بالرغم من وضوح تورطه ( العادي ) في ( استحمام ) ، فان توريطاته الشعرية تظل قوية ايضا فان فوز ( سورا ) يكمن في انه قد نجح في الوصول الى ما يشبه الحقيقة الفكرية والبصرية بمجرد تطبيقه للمنطق والعلم ، وبعد ، لم لا ؟ ان بعض العقول ، قبل أن تتمكن من تحقيق ذاتها حتى النهاية ، فهي بحاجة لان تحصر نتائج تجربتها ، واحساساتها ، ضمن سلسلة من البيانات المجردة ولقد كان ( سورا ) من أولئك ، وهكذا حوالي عام ( ١٨٨٢ ) وهو يعمل عن طريق التحليل والتصنيف ، كان قد حدد في سبيل استعماله الخاص ، الخصائص المؤثرة للخط والنبرة واللون ، كما كان قد شرع في صياغة الاسس التي بموجبها كان ينبغي أن ينسجم كل من تلك العناصر التصويرية مع الاخرى ، لكي تتوافق بالتمام مع التصور العاطفي للفنان ، لا يمكننا أن نتخيل منهجا فيه من التعمد أكثر منه ، وأكثر قابلية لان يكبت الالهام ، ورغم ذلك فان كلمة ( الهام ) هي الوحيدة التي تفرض نفسها ، ونحن في صدد ( سورا ) حيث انه لم يكن في فنه شيء آلي او مطرد ، كما ان طريقته في التعبير كانت خاضعة دوما لرؤيته ] .**

**( د. كوبر ، جورج سورا ، (( استحمام في آنيير )) ، ١٩٤٦ ) .**

ـ [ يمكننا أن نفهم بسهولة اليوم أي قائد روحي استطاع ( سورا ) أن يكون بالنسبة للفنانين الحديثي السن الذين كانوا ، خلال العشرة الاولى من هذا القرن ، يبحثون عن قواعد هندسية شبيهة بتلك التي كان قد وضعها لنفسه ، تلك القواعد التي كانت الاعداد فيها والارقام تقود وتضع حدودا للالهام ، تلك هي الصيغ الخالدة للايقاع والتوازن والجمال ، الحقيقية منذ زمن ( الاشوريين ) و ( أليونان ) ، ولعلها قد تجددت لكي تتلاءم مع عالم علمي جديد . انها نفس قوانين اهتزازات النور ، ونفس خطوط القوة ، وقيمتها هي التي تسيطر دوما ، كما هي الخطوط في أشكالها المتعددة ، المستقيمة او المنحنية ، وبصورها الهندسية

التي لا تحصى : مساحات وأحجاما .

كيف كان بامكان الجيل الجديد ، الباحث عن مطلق جديد ، الا يعتنق نظريات ( سورا ) وان ينطلق من النقطة التي توقف لديها ؟ ففي حوالي عام ( ١٩١١ ) مثلا ، عاد ( ديلوني ) من جديد الى تحليل الضوء عن طريق الموشور ، وكلما تأملنا هذا الموضوع ، كلما اتضح لنا بان ( سورا ) وليس ( سيزان ) هو الرئيس الفعلي لتلك المجموعة من المجددين الطموحين ، التكعيبيين الثوريين ، والفنانين التجريديين ، وبالنسبة للعديد منهم كان تأثيره وقيادته نصف واعية ، كما هي بالنسبة لنا الكثير من التأثيرات التي نتلقاها من محيطنا .

على كل حال ، وبالرغم من علميةطرقه وتجريدية.. أبحاثه ، فلقد كان ( سورا ) فنانا بكل معنى الكلمة ، وسوف يبقى كذلك في أوسع معنى للكلمة ، وذلك رغم القائلين بان فنه كان ينحصر في حل مسائل علمية عن طريق صيغ ، لقد كان ( سورا ) فنانا ذا ايحاءات عجيبة ، وحساسا وعاطفيا ، ويتفاعل مع اللا موزونات الخفية المجهولة من قبل العديدين وهو يبقى شاعرا من شعراء النور ] .

**ـ [ طريقة هي دراسة كبار المتزمتين في الفن ، اذ يبدو انهم ينقسمون الى زمرتين : الذين مثل ( بوسان ) و ( ميلتون ) يتخلون عن شهوانيتهم الحارة البدائية ، والذين مثل ( ماليرب ) و ( سورا ) يأملون في تطهير الفن ، بأن يدعمونه بالمنطق أو الغائية لنظرية عقلانية**

**( كلارك ، المنظر العام في الفن ، ١٩٤٩ ) .**

ـ [ كان يقتضي الامر أن نفهم من كان هؤلاء ( البدائيون ) العزيزون على ( سورا ) ابان سنوات ( لابينياد ) و ( لاجراندجات ) ، فلقد كان يستوحي منهم ليس فقط بالنسبة للاشكال الثرية لكل صورة ، بل وايضا بشأن العلاقة الاستحضارية لتلك الصور ضمن تنظيم فراغي ، هي أيضا في تلك اللوحات الشهيرة ، في تناقض كلي مع الانطباعية ، ويبقى أنه من بين الاستحضارات الثقافية المتعددة للفن البدائي ، العزيزة على التصوير الفرنسي خلال العشرين سنة الاخيرة من القرن التاسع عشر ، فان استحضارات ( سورا ) هي مؤكدا الاشد نفاذا ، سواء بالاختيار الممتاز للنموذج القديم ، أو من حيث الذكاء الخارق الذي امتاز به ذاك الذي أعاد طرحه علينا في شكل جديد وخاص للغاية ] .

( ر. لونغي ، تلاومية عن طريق « لاجراندجات » والثقافة الشكلية لدى سورا في « باراجونيه »، ٩٥٠ ) .

**ان ( سورا ) يصيغ سر الفن التصويري بالارتباط مع الالوان ، والاشارات المعتبرة بمثابة عناصر فيزيولوجية ، معا ، أو كمثل الوسيط الوحيد ، والخفي بين المجهول في الطبيعة والفكر الانساني (...).**

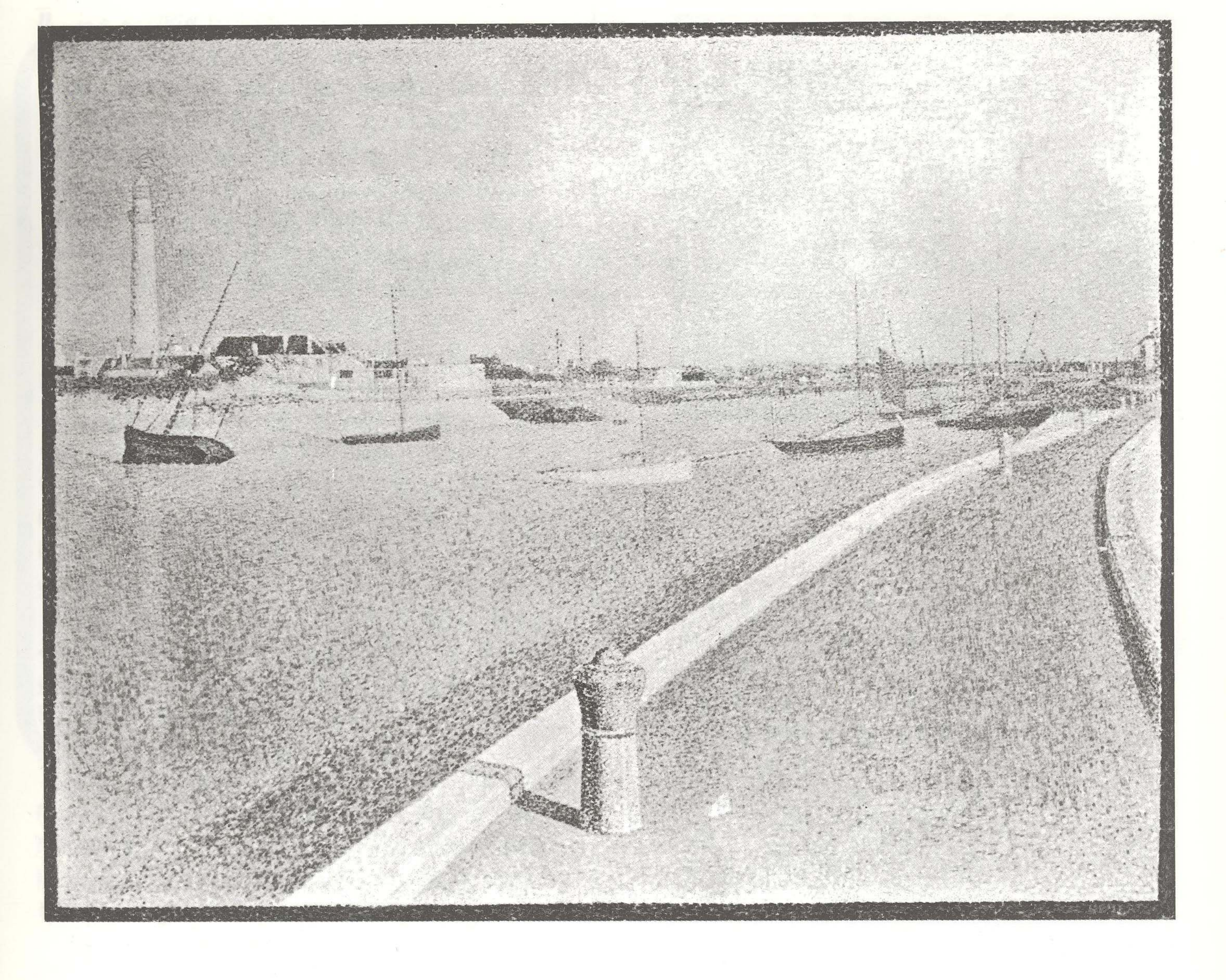
**اذ هو أجهد نفسه في ابراز ( الصيغة الفنية ) التي كانت تراود جيل ( فينيون ) و ( شارل هنري ) و ( فاليري ) ، فلقد طبق ( سورا ) هذه المرة ايضا ، المفتاح الشامل الذي قدمته الذاكرة الباطنية ( لهومبرت ده سوبرفيل ) .**

**( ا. شاستل ، ينبوع منسي لدى سورا ، في « محفوظات الفن الفرنسي » ١٢ ـ ١٩٥٩ ) .**

[ ان نظريات ( سورا ) ، مثلها مثل نظريات ( شارل هنري ) تكشف لنا كيف انه ، على طول الطريق التي اختطها كل من ( شارل بلان ) و ( هومبيرده سوبرفيل ) قد نضج هذا الانتقال من مجموعة من المعلومات العلمية المحضة ، الى نوع من الرمزية الشكلية التي تتوقع الصلات والعلاقات والتوافقات بين العالم الطبيعي ، والعالم النفسي ، بين العالم الواضح والمنتظم للخطوط والالوان ـ ذلك العالم المحكوم بالقوانين البصرية والهندسية ، والعالم الاكثر غموضا وترجرجا بكثير ، ( ولكن في الظاهر فقط حسب رأيهم ) ، للعواطف والاحساسات ، ان ( سورا ) يصل الى صياغة هذه النظريات بدون ان يحيد عن طريقه ، ولكن بالطبع ، على مراحل وذلك بأن درس واختبر ولاحق أهدافه الخاصة بدقة وعناد كافية لان تصنع منه شخصية فذة ، وكيف نعجب ان يكون له مؤيدون حتى اذا لم يلائمه ذلك ، وهو ذو العقل الباحث الصافي ، ويكاد ان يكون صورة لنبي ؟ .

الا انه ، فيما عدا ( سينياك ) لم يكن تلاميذه واعين للاسباب العميقة التي كانت ، في ذهن ( سورا ) تبرر الصفة العقائدية لطريقته : وحيث ان كلا من ( كروس ) و ( آنجراند ) و ( لوشه ) ، كانوا من الفنانين الحذرين المحبوين بمؤهلات متوسطة ، فانهم اكتفوا بالاضطلاع باللغة التجزيئية الجديدة ، الا انهم لم ينفذوا سوى الى مظهرها الخارجي ، واندمجوا في صيغة ، كادت وقد عريت من حيوتها ، أن تصبح عائقا لحرية التعبير.

ان بحوث ( سورا ) والاهداف التي يرمي الى بلوغها ليست بهذه الحداثة المطلقة في تاريخ الفن التصويري :



قناة ..

حيث أن معضلاته هي في الحقيقية هي تلك التي بحثت من قبل رسل الشكلية الاوائل ، منذ ( بيرو ديلا فرنشسكا ) الى ( رافائيل ) ، ومن ( بوسان ) الى ( أنجر ) ، وهي ترتبط باحد التيارات الكبرى في تاريخ التصوير ، ذلك التيار الذي يصل بنا الى ( بوفي ده شافان ) مثلا ، لكي نأتي على ذكر فنان كانت معرفته بدون شك ملهمة لسورا الفتى ( ... ) .

وبالفعل فان ما يؤثر فينا على الفور لدى ( سورا ) هو ( مظهره الروحي ) وقاره اليائس عندما يباشر أو يحل معضلات التصوير ، انه موقف ، يلزم ايضا ، بفعل الاهمية التي كان يعطيها ( سورا ) الفن التصوير ، الكائن البشري بكل طموحاته وكل رغائبه ، انه نظام اخلاقي يترجم بارادة التوازن والانتظام ، ووضوح في ذلك الانتظام يصبح أداة للمعرفة ، ومقدرة في اختراق الاشكال الخالدة للواقع ، وهي في الان ذاته أعداد لوسيلة جديدة للاتصال ، وفي هذا الوضع لن نجازف اذا نحن ذكرنا ( بيير وديلا فرانشسكا ) أو عملنا تقاربا مع القرن الخامس عشر الايطالي ] .

( ر. نيجري ، سورا والتجزيئية في « الفن الحديث » ١ ، ٥ ، ١٩٦٩ ) .

**– [ يوجد لدى ( سورا ناحية مقلقة ، ذلك أن انشاءه يحتوي على شيء ارادي ومصطنع ، ونظرياته حول تجزئة النبرات وطبيعة الاضواء لهي تجريدية : ولن ينجم عنها في النهاية الا نصوصا ، وينتهي ( سورا )**

**الى نوع من الانطباعية مؤسسة على اسلوب في عرض الضوء يختلف قليلا عن الانطباعية السابقة ، الا أنه لا يكفي بأن تحل التنقيطية محل اللطخة الانطباعية ، لكي نخلق اسلوبا ، اعني رؤيا ، أو تسجيلا واعيا للعلاقات الجديدة بين الشيء والآخر ، وبين الفكرة والشيء ، لدى ( سورا ) ، تبقى البنية الفراغية تقليدية بكليتها ، احترام للفراغ ذي الابعاد الثلاثة ، والرؤية الخطوطية ، وبموجز الكلام فانها خطوة الى الوراء ، بالنسبة للانطباعية ، كما أن تقنيته يشتم منا رائحة الوصفة الطبية ، أنا لا أظن أن موقفه فيه شيء من الخصوبة ، أو ان الانطباعية الجديدة تسجل مرحلة ايجابية في تاريخ التصور التشكيلي للفراغ ] .**

**وسوف أفسر لماذا يبقى ( سورا ) هاما رغم كل شيء ، على النقيض مما يؤكده البعض أحيانا ، فان ( سورا ) لم يدلل كيف تستطيع التناقضات الضوئية أن تصلح لبناء الفضاء : انما ذلك هو الدرس الذي أعطاه ( فان غوغ ) بينما انصبت تجربة ( سورا ) بخاصة على صور الوجوه .**

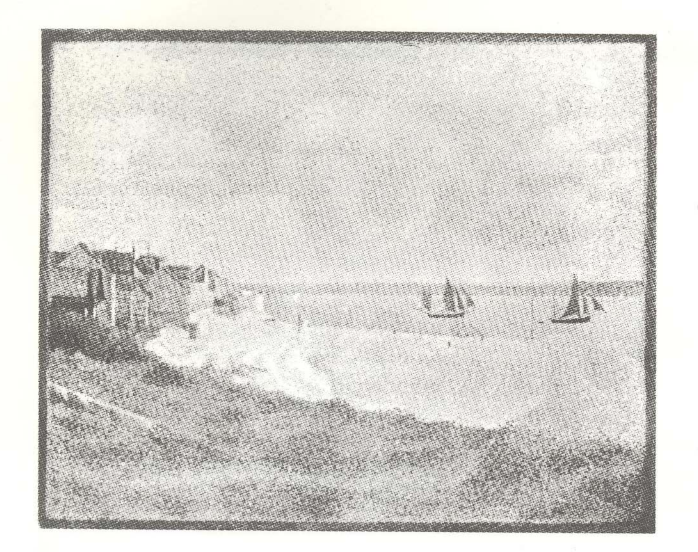
**وكما قال بحق ( كاهنفيلر ) في كتابه حول ( خوان جريز ) ، فلقد بين كيف ، بفضل اساليب غير تقليدية يمكن ان تصور اجساما ذات ابعاد ثلاثة في فراغ ذي أبعاد ثنائية ، وبالحقيقة فان درس ( سورا ) يقترن بدروس معاصريه ، ولا سيما ( سيزان ) .**

**ومن سوء حظ ( سورا ) أنه قد أعاد ، لحسابه الخاص ، اكتشاف بعض الامكانيات ، التي كان قد اكتشفها غيره ، أكمل منه أو من الذين واتاهم الحظ أن يعمروا أكثر منه ، فهو يجد نفسه في تكرار بحوث قد أجريت من قبله ، فيما عدا ما يخص الايقاع .**

**ج. س. ارجان ، الفن الحديث (١٧٧٠–١٩٧٠) .**

[ اذا كان ( سورا ) مشغوفا بميله المطلق نحو الوضوح ، فقد كان يعتبر الانطباعيين مترددين أكثر مما ينبغي ، صحيح أنه قد تعلم من ( مونيه ) و ( رينوار ) و ( كاميل بيسارو ) الكثير على صعيد المسحة الصافية ، الا أنه قد أضاف الى تلك الدروس العملية حسه النافذ للغاية بالبنية ذات النزعة الكلاسيكية ، تلك النزعة كانت قد انغرزت فيه بعمق ، سواء عن طريق المدرسة أو عن طريق مطالعاته العلمية .

وقد لاحظ ( اوجدن روود ) : — [ ان غياب رسم جلي وصلب وصحيح على وجه التقريب ، هو أحد الاسباب التي تفقد في معظم الاحيان لون اللوحة ] ، وفي ذات الوقت كان ( سورا ) يطالب من أجل الفن الحديث ، تقليد ( انجر ) و ( بوسان ) و ( الفن الكلاسيكي ) وذلك بدمجه في الحياة الجديدة ، وكان



منظر

يستوحي آنئذ من اتصاله بالانطباعيين ، ومن شعوره الداخلي ، بأن الحياة الحديثة ، ينبغي أن يحتفل بها بواسطة تقنيات حديثة وأن يعبر عنها بأفكار معاصرة .

انه لدى ( سورا ) هذا اللقاء بين الحس المحافظ ، والانتماء الى التيارات المعاصرة الاكثر ايجابية هي التي عدد فنه ، انه هذا التأليف بين النظريات ( الشبه — علمية ) في مجال الافكار ، وبين الجواهر الهندسية للبنية ، في مجال اللون والشكل ، ما نعتبره المعجزة التي نعجب بها لديه .

واذا هو قد تسلح بمثل هذه الخوذات وهذه الدروع ، وقد تقوى بفضل البحث المستمر للقواعد العلمية الاوفر حداثة ، بغية الاستفادة بمعطياتها ، كما وقد دعمته كفاءة خارقة ، فلقد كان ( سورا ) مؤهلا بفعل سليقته ، لان يحل محل الانطباعية ، حتى قبل أن يبلغ الى معرفتها جيدا ، الا أن تربيته ومطالعاته العلمية فعلت بمثابة دفاع ، اذ لم تسمح له بأن يتأثر الا بمظاهر الفن المعاصر ، التي كانت تقترن بالشكل الخارجي لشكته ، وبعد الازدهار الكامل لاسلوبه في ( لاجراندجات ) ، وبعد أن كان في قلب الصف الانطباعي فلقد خلق ( سورا ) تأليفيته العجيبة كما وقد أضاف الى المواضيع الخارجية للانطباعية ، والى تعبدها للحياة المعاصرة ، وتمجيدها للون والضوء القوانين الايقاعية التي تلقاها منذ أول تعليمه .

ان قواعد النظام لـ ( بلان ) و ( سوتر ) ، وعداؤهم للطبيعة ، والحاحهم على ديمومة الشكل ، قد أولدت البنية الهندسية لفن ( سورا ) .

(ج. سوتر ، في « الانطباعيون الجدد » ، ١٩٧٠) .

# هودلر ... والمنظر الطبيعي

بقلم : كاترين جوان ديتيرل
ترجمة : عطيفة الجابري

**يستحوذ هودلر على انتباه المشاهد بصوره التاريخية والرمزية ، ويهزه بالمجموعة المخصصة لموت حبيبته ( فالنتين Valentine ) ، الا انه بالمنظر الطبيعي انما يستولي عليه كلية(١) .**

**ولقد شاء ( هودلر ) على الرغم من انه بدأ مصورا لمناظر طبيعية ، أن يكون ، قبل كل شيء ، مصور التاريخ والوجوه ، ورغم نجاح تشكيلاته التاريخية والرمزية مثل لوحات ( تراجع مارينيان ، والليل ، والحب،والنهار ) فان الناقد الالماني ( كارل جيبار ) كان يرى ، منذ عام ( ١٩١٠ ) أن الاجيال القادمة ستعطي الافضلية لمناظره الطبيعية ، وكان ذلك حقا ، لا لان الجمهور مشدود دائما الى تصوير الطبيعة ، بل لانه تمكن ، في هذا المجال ، من خلق فن جديد شخصي ومتميز ، مع اعترافنا بان ( هودلر ) فنان غير مشهور.**

تثير مجموعة لوحاته الاخيرة عن الطبيعة ، المنجزة قبيل وفاة الفنان ، بين سنتي ( ١٩١٥ ) و ( ١٩١٨ ) عاطفة قوية جدا ، ذلك أن هذه « المناظر الكوكبية » ، كما كان ( هودلر ) يجب ان يسميها ، تأسر ، بأصالة أسلوبها والاستمرار المتميز لموضوعاتها ، الانفعال الذي تثيره فينا .

— ومع ذلك ، فان هنالك تكرارا يمكن أن يسيء الى التكوين ، والحجم ، والموضوعات ، فلوحات ( هودلر ) الاخيرة تتميز بقطع متطاول ومخططات متطابقة بانتظام ، الا أن مساحة كل لوحة كانت كبيرة الى حد تحتاج معه الى مساحات كبيرة فارغة ، دون أن يضر هذا الامر ، مع ذلك ، بتأمل هذه اللوحات عن قرب ، وتفرض هذه المناظر ، المتخيلة أكثر منها المنقولة ، تفرض نفسها حين نتأملها بدقة ، بسبب مزيتها الكبيرة ، وتتالي المناطق الملونة والمتوازية فيها .

فالتوازي ، وهو الصفة المميزة لنتاج هودلر ، تصويري نظري قبل أن يكون موضوع تفكير ، ذلك أنه في عام ١٨٨٥ ، وفي لوحة ( غابة الاخوة ) قد ظهر للمرة الاولى فنانا ريشته تسبق فكره ، وفي هذه السنة نفسها لجأ ( هودلر ) الى هذا الاسلوب في كثير من اعماله الاخرى ، ومنها ( اوغستين تتنزه على حافة الغابة ) ،

(١) ترجمة المقال الذي نشرته ( كاترين جوان – ديتيرل Catherine Jain - Dicterle محافظة متحف ( القصر الصغير ) في باريس ، في عدد شهري حزيران وتموز من مجلة ، بمناسبة معرض رسوم الفنان في الصيف الماضي ، في احدى قاعات هذا المتحف وهو دلر فنان سويسري ولد عام ( ١٨٥٣ ) وتوفي عام ( ١٩١٨ ) .



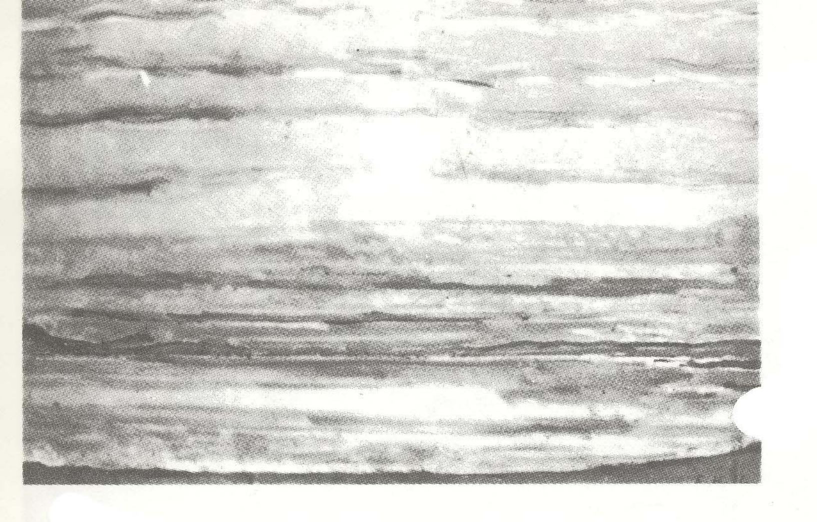
منظر ثلجي

فليس تكرار الاشجار ، الذي يكاد يكون متعبا ، تعبيرا عن ـ هوس فكري لدى فنان ، بل اصابة لهدف : هو التعبير عن وحدة الشكل ، وسوف نجد ذلك بعد بضع سنوات ، وبصورة خاصة في عامي ( ١٨٩٢ ـ ١٨٩٣ )، في لوحته ( مساء خريفي ) حيث يسيطر التناظر والتوازي على حركة الخط العمودي ، وهكذا يغدو التناظر حنيئذ ملازما التوازي ، وسنرى أمثلة على ذلك في معرض القصر الصغير ، وخاصة في لوحة ( طريق الارواح ـ ١٨٩٢ ) حيث تتكرر البقاع المزهرة حتى الافق في كل جهة من جهتي الطريق ، وفي لوحة ( الانفعال ـ ١٨٩٣ ) ، وهي عمل رمزي ، احيطت فتاة باطار مكون من سوق نباتات مزهرة ، وبقي التوازي حتى عام ( ١٨٩٣ ) يسيطر على الخطوط العمودية المتكررة ، الا ان ( هودلر ) سرعان ما طور اسلوبه ، فغدا المتوازي افقيا ، وهذا ما نراه بصورة واضحة في لوحات المناظر الطبيعية التي تصور ( فم الساحرة ١٨٩٣ ) ، كما يمكن ان تنبىء بهذا التطور لوحة بعنوان ( الرجل الجريح ) رسمها في عام ( ١٨٨٦ ) ولقد تبنى ( هودلر ( ايضا اتجاها آخر : هو القطع الناقص ،

فلقد ظهر للمرة الاولى حوالي ( ١٨٩٤ ـ ١٨٩٥ ) مثلا في لوحة ( نظرة على بحيرة ليمان من شيبر في المساء )، فلقد اعتمد عليه بصورة كاملة في عرض مشهد البحيرة، وكثيرا ما كان يعود الى هذا الاسلوب ولاسيما في عامي ( ١٩٠٤ ) و ( ١٩١٧ ) ذلك أن السكينة وتناغم الكون، هو ما تعبر عنه هذه المناظر المنغلقة على نفسها حيث تتجاوب الغيوم مع شاطىء البحيرة .

**وبقي ( هودلر ) حتى وفاته ، وفيا لهذه التقنية التي لم يعتمد عليها في رسم المناظر الطبيعية فحسب ، بل في جميع ما أنتج أيضا ، كلوحات الشخصيات ، والتشكيلات الاسطورية كلها ، ومع ذلك ، فقد غدا التناظر في لوحاته الاخيرة ضرورة لا داخلية فحسب ، بل تصويرية أيضا ، وهكذا اختفى من لوحاته الفكر المذهبي المدرسي والبحث العقلي اللذان كانا يميزان نتاج شبابه ، ذلك أنه قد وجد لغة جديدة .**

**كان ( هودلر ) من عام ( ١٩١٤ ) حتى نهاية حياته ، يلجأ الى هذه اللغة بانتظام في نتاجه المؤلف أساسا من نمطين : تصوير الطبيعة والتعبير عن احتضار حبيبته ( فالنتين ) ، فوحدة الاسلوب كانت مسيطرة**



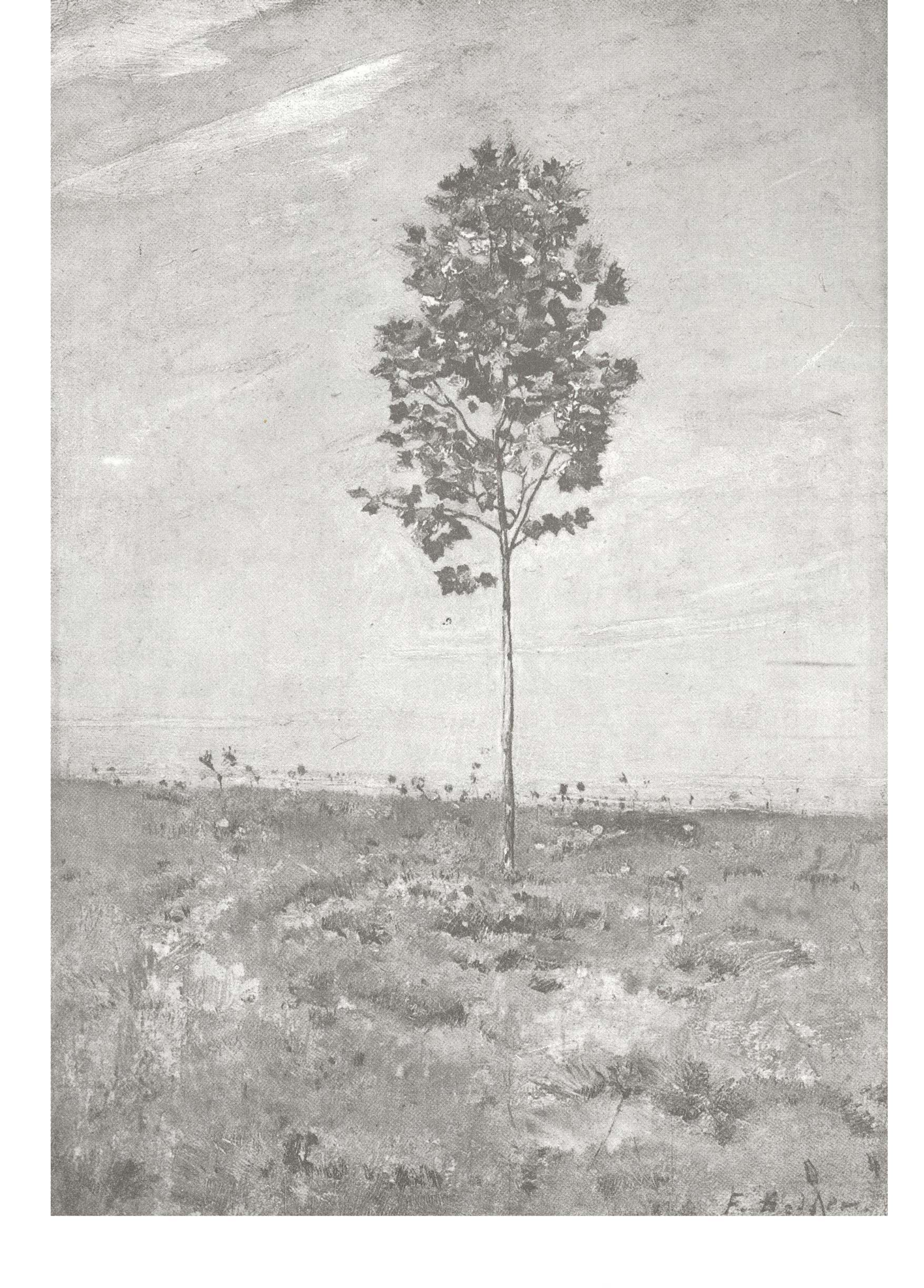
منظر فضائي

الى حد أن موضوعات لوحاته ( البحيرة ) ، أو ( المرأة المحتضرة ) كانت تأتي في المرتبة الثانية ، ذلك أننا هنا ، وكما لاحظ مدير متحف ( برلين ) بحق ، أمام مطابقة أو تماثل بين الجبل والمرأة الشابة .

واذا ما كان التناظر تقنية تصويرية ، فانه كان بالنسبة لهودلر موضوع تفكير عاد المصور اليه مرات عديدة ، وبما أنه كان مفتونا بالنظرية ، فانه كان يشعر، كما لاحظ أحد النقاد ، بالحاجة الى صياغة مفهومه عن الفن ، فلقد رافقت هذه الافكار خلقه الفني ، الا أنها كانت متأخرة عنه في الغالب ، ويفسر ذوقه المتطلع نحو الفكر بطبيعة الرسام ، فهو بروتستانتي ، وقد تعلم بنفسه وفي آخر الوقت ثم تأثر بعقل العصر وذوقه أيضا ، كان الفنانون ، في نهاية القرن التاسع عشر ، يتساءلون حول دور الفن ، ويعبرون عن أفكارهم ، ويحررون بيانات أو منشورات ، كما فعل الرمزيون في فرنسا مثلا ، فلقد طور هودلر آراءه في عام ١٨٩٧ ، وبمناسبة محاضرة طلبتها منه ( جمعية أصدقاء الفن ) في مدينة ( فريبورغ ) في نص كان عنوانه ( مهمة الفنان ) ولقد بالغ المعجبون بالفنان بقيمة ما جاء في هذا النص ، مع أنه لم يكن في الواقع سوى ركام من الافكار التي حاول ( هودلر ) أن يجعل منها نظرية ، وهكذا أخذ عن أفلاطون فكرة أن ( الجميل هو روعة الحقيقة ) ، كما أخذ عن المثل الاعلى الكلاسيكي أهمية تدريب العين ومعرفة الطبيعة ، ودور الفنان انما يكمن في ابراز عنصر الجمال الاساسي والمادة الخالدة للكون في ابراز خلق التناغم ، وكذلك احتفظ هودلر من المثل الاعلى الرومانسي برمزية الالوان وبانعكاس عواطف المصور على المنظر الذي يرسمه ، ولقد انتهت محاضرته بالمقطع الاكثر أهمية وتجديدا وهو قوله : [ انني أتعرف في جميع الاحوال على وجود صفة مشتركة في الجمال والتناظر ، فاذا لم تكن تلك الصفة مسيطرة ، فان التناظر يصبح حينذاك عاملا منظما .. وسيكشف العمل الفني نفسه عن نظام جديد للاشياء .. ] .

واذا ما كان التناظر فكرة خاصة بهودلر فان أساليبه التصويرية الاخرى وعرضه للفراغ بصورة خاصة من بين تلك الاساليب ، تعتبر مدينة لعصرها . فالمصور في رأي هودلر ، مثلما هو في رأي معاصريه الرمزيين الفرنسيين ، ينبغي الا ينسى أن اللوحة فراغ ذو بعدين ، انه سيعمل على سطح قطعة لقماش تاركا أقل قدر من الفراغ ، على أننا سنراه ، وفي بداية حياته المهنية ، محتفظا برؤية عصر النهضة كما في حياته ( مساء خريفي ١٨٩٢ )، حيث يتمطى الدرب المركزي الطويل ، طريق الحياة ، بعيدا جدا حتى الافق ، الا انه ، في السنة نفسها ، وفي تشكيل رمزي غريب ، يرسم امرأة شابة في سهل مكور الشكل كرمز للعالم يرتفع حتى حافة اللوحة ، وذلك في لوحته ( مشاركة مع الازلية ) ، فليس الفراغ الحقيقي هو مركز اهتمام ( هودلر ) بل عاطفة الفراغ التي سيعبر عنها بوسائل عديدة ، فهو غالبا ما ينضد عناصر المنظر ، وهو أحيانا يركبها في تشكيلات تزيينية ، كما هو الشأن في لوحته ( غدير في غابة ليسجيين Liessigen ) ١٩٠٤ ، ثم وسع ( هودلر ) فيما بعد ، زاوية الرؤية لديه ، مشكلا مناظر واسعة شاملة ، لذلك وسع حجم مساحة لوحاته بعد عام ( ١٩٠٠ ) فبدت الخاصية الضخمة لمشاهد البحيرات خاصة ، واسعة .

أما اللون ، أي الاداة الموضوعة بتصرف المصور ،



منظر وشجرة

فلم يجتذب انتباه ( هودلر ) البتة في الجانب الاكبر من حياته الفنية ، اذ كان انتباهه موجها نحو الشكل ، والخط ، والتشكيل ، واذا ما كان قد صرح عدة مرات بأنه قد بهر كثيرا في صباه بتالق النور والالوان

فانه لم يستخدمها الا قليلا في أعماله الاولى ، مكتفيا بالالوان المعتمة الكامدة ، ألوان ( المدرسة الواقعية ) أو مدرسة ( باربيزون ) ، لذلك كانت معالجة الفنان ، في محاضرته عام ( ١٨٩٧ ) عن ( مهمة الفنان ) ، قضية



غابة .

ايقاع الاشكال وتصنيف الوجوه قبل معالجة قضية اللون الذي لم يكن يرى فيه سوى ( سحر ) ، فهو يحلل اللون كما يحلله المصور الرومانسي ، مانحا اياه المعنى الرمزي : فالابيض يعني النقاد ، والاسود الشر والالم ، والاحمر القاني العنف ، والازرق الفاتح العذوبة ، والبنفسجي الحزن وهو حين يختار الشكل أولا مفضلا اياه على اللون ، فانه يعيد معركة كان الزمن قد تجاوزها ، ومع ذلك ، فان أعمال السنوات الاخيرة من حياته ، تؤكد أنه ، لحسن الحظ ، لم يترك نفسه سجين نظريته ، فتم نتيجة لذلك ، توفيق وتوازن بين هذين العنصرين الاساسيين ، الامر الذي ظهر بوضوح في سلسلة لوحات عن مشاهد ( بحيرة ليمان ) في عام ١٩١٨ .

ويذكر استعمال اللون واختياره بالتيارات الفنية المعاصرة وتطورها ، وبتطور الفنان ايضا ، فلقد بدأ ( هودلر ) عمله صانعا مصورا ، يصنع ( ليفرديناند سومر ) مناظر طبيعية ـ للذكرى في تراث المصور السويسري ( كالام ) ، الا أن لقاءه مع ( بارتيلمي مين ) ، صديق ( كورو ) وتلميذ ( أنغر ) ، والذي سيغدو أستاذه في ( مدرسة الفنون الجميلة ) في جنيف مدة ست سنوات ، قد سمح له بتوسيع عالمه الفني ، فلقد اكتشف عند ذاك مصوري مدرسة ( باربيزون ) وتابع العمل معتمدا على الالوان القائمة ، ثم سافر ، لكي يكمل تعليمه ، الى المانيا واسبانيا وزار المتاحف ، وكانت زيارة اسبانيا فرصة لجعل ألوانه أكثر اشراقا ، وتشهد بذلك جيدا بضع لوحات له ، وخاصة لوحة ( ضفاف مانزا ناريس ١٨٧٩ ) ، فمنذ النظرة الاولى يذكرنا الوضوح والجلاء واشراق الالوان والموضوع نفسه .... يذكرنا ذلك كله بأعمال الانطباعيين ، وبضفاف نهر السين في ( أرجانتوي ) التي طالما رسمها الفنان ( مونيه ) ، ولربما اكتشف ( هودلر ) الحركة الانطباعية التي كانت آنذاك في أوج تألقها بفضل لوحات اطلع عليها ، لا بفضل لقائه مع فنانين ، ومع ذلك ، كان ( هودلر ) مختلفا جدا عن الفنانين الاكبر منه سنا : فليس لديه مزج بصري للالوان ، ولكن هناك تدرج ألوان واضح ، وظلالا قوية ومعتمة مثل تلك البقع الخضراء المحيطة بالاشجار ، وليس لديه تحطيم أو تشويه للاشكال ، بل هي على العكس من ذلك ، محددة

توضح أشكال الاشجار الشهيرة ، والواقع أن نهج ( هودلر ) الذي يبغي التعبير عن جمال العالم الاساسي هو على النقيض من نهج الانطباعيين في البحث عن الوقتي الزائل ، فعلى الرغم من عودة قصيرة الى التلوين القاتم ، فانه سيضفي عليه الحياة بألوان حية ومتماسكة وثابتة ، واذا كان ( هودلر ) قد منح من بعض عناصر التيارات الفنية المعاصرة ، فانه لم ينقطع عن البحث فيما بينها عن لونه الخاص .

وتتجلى أصالة فناننا كلها بصورة جلية حقيقية ، ولاول مرة ، في سلسلة صغيرة من اللوحات المنفذة في عام ( ١٩٠٨ ) والمخصصة لجبال الالب ، فلوحاته عن ( الايجه L'iger ، والمونخ Le Mouch ، والجونغ فراو ) في ضوء القمر أو بين السحب ، جميلة وغريبة الى حد أنه لا يمكن نسيانها ، واذا كان من المؤكد أن هذه المناظر باستيحاءاتها العجيبة ذات صلة بالتراث الجرماني ، فان عنف التلوين ، والتنفيذ بألوان متقاربة، وغياب قواعد الرسم ... كل ذلك يجعل من هذه الاعمال الخاصة والساحرة ، مجموعة لا يمكن أن تسجل في أي تيار زمني محدد ومع ذلك فهي لم تنبثق مصادفة، ولكنها ظهرت في اللحظة نفسها التي تهدم فيها نظام المدرسة الكلاسيكية في التصوير ، فهل كان ( هودلر ) يحس بأنه في مأزق أم أنه كان يخاف من جرأته الخاصة؟ ان هذه الجرأة قد أعطته ، على كل حال ــ حرية في استعمال اللون الذي طوره خلال السنوات الثلاث الاخيرات من عمره ، فلقد مضى ( هودلر ) يعبر ، من خلال قلب عجيب لنظام القيم التي يؤمن بها ، عما يريد باللون أكثر من التعبير بالشكل ، وهكذا أخذ توازن هذه اللوحات الاخيرات يذكرنا بالتناغم الصوفي العزيز على نفوس ذوي الاحساس .

ان أعماله الاخيرة أصيلة الى درجة أن الناظر اليها يبحث عن نقطة الانقطاع في مراحل التطور الفني لهذا الفنان ، انها الموضوعات نفسها التي لا تزال تشده : ضفاف البحيرات ، والجبال ، والغدران ، والاشجار ، وهو في هذا سويسري وسيبقى كذلك ، والموضوعات الوحيدة التي تخلى عنها هي موضوعات فترة شبابه مثل تصوير ضفاف بحيرة ما ، ولم يعد يهتم بمناظر الذكريات ، ومناظر بطاقات البريد .

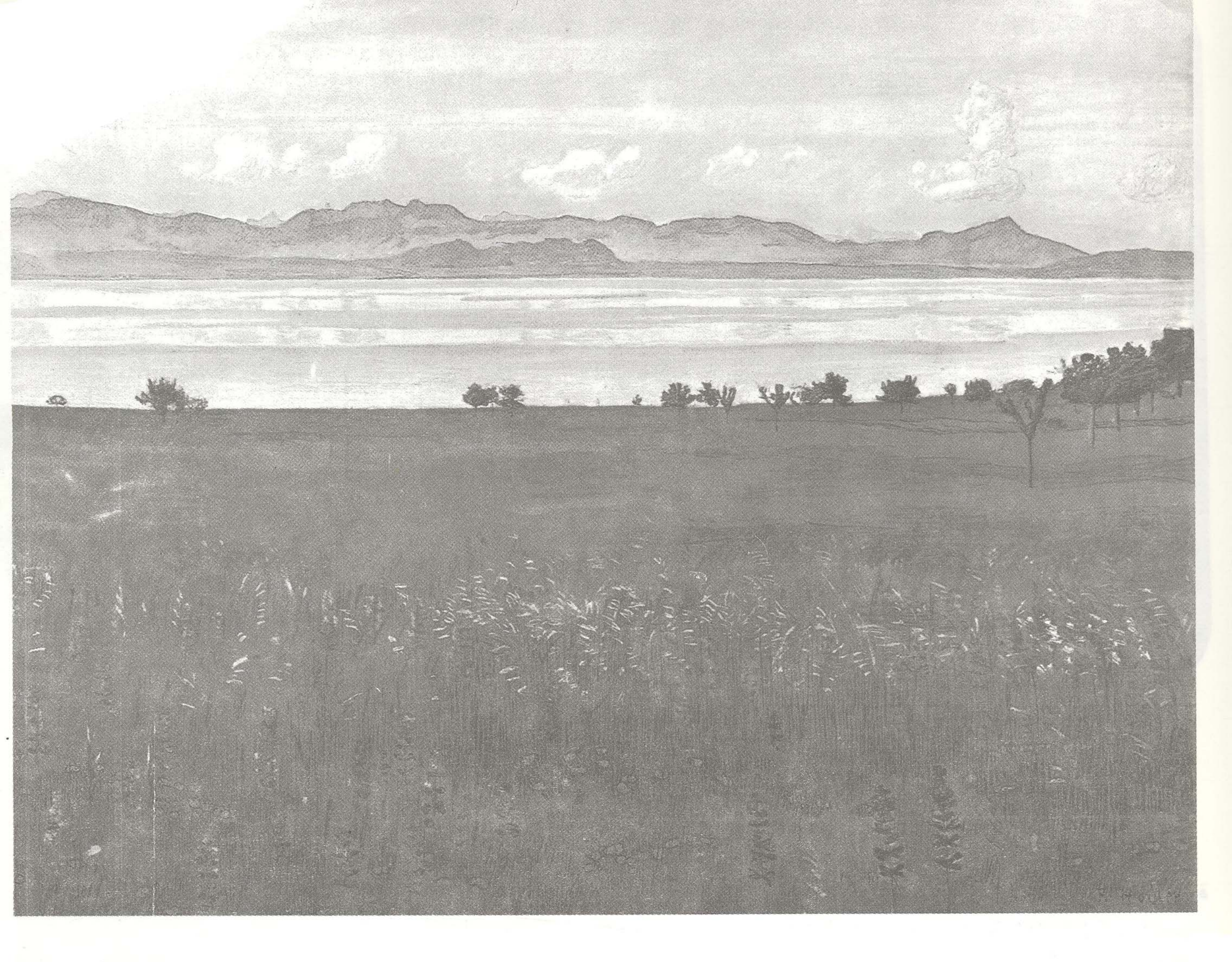
الا أن ( هودلر ) لم ينقطع البتة عن تصوير الماء ، وعالم السحب اللا متناهي ، والضباب ، والجموديات، وكان يصور الحصى على ضفاف الغدران والبحيرات بالجمال عينه الذي يصور به الجبال .

فلقد قدم في عام ( ١٨٨٧ ) مع لوحته ( الجرف الثلجي ) ، الجبل لاول مرة ، الجبل الذي سيرافق نتاجه كله ، وهو لا يقدم سوى نموذجين من صورة الجبل ــ فهو اما أن يظهر على شكل سلسلة بعيدة تحيط بالتشكيل كله ، أو على شكل سطح كبير يتبع خطا غير متوقع ، وهو يميل ، من حين لاخر ، الى ابراز التضاد بين كتل القمم الكثيفة وشفافية السحب، وهو مثلما يستنطق وجهه الخاص ووجوه أصدقائه ، يستنطق الجبل في مواجهة ذات عنف نادر ، لذلك نجده يصنع للجبال صورا مميزة ليلتقط منها أسرارها ولئن صور ( هودلر ) جبل المونغ ، أو جبل بريتورن أو الجونغ فراو ، فان الذي كان يهمه هو الجبل بوصفه عنصرا من مظاهر الطبيعة ، لا خصوصية كل جبل منها على حدة ، وهو في هذا المجهود المتكرر ، لا ينجح الا جزئيا في التعبير عما يحس به ، وسلسلة الجبال التي أنجز رسمها حوالي عام ( ١٩١١ ) تظهر حادة جدا.

**صور مميزة للجبال ، وأخرى للاشجار ، تلكم هي التقاليد الكلاسيكية التي تعلقها ( هودلر ) والتي لاحظها ، من قبل ، ( فالاتون ) جيدا : ــ [ الصنوبر هناك في تمام تطوره العفوي .. انه نفسه هناك ، بحيث لا يمكن أن ننساه البتة ، ولا ننسى أن صنوبر ( هودلر ) سيغدو (( الصنوبر )) الخاص به في التاريخ . ] . أما الاشجار فهي أكثر أهمية وجمالا خلال سنوات (١٨٩٣) ثم ( ١٩٠٥ ــ ١٩٠٦ ) ، من الاشجار التي صورها في نهاية حياته ، وأفضلها بلا منازع ( شجرات الكرز المزهرة ــ ١٩٠٥ ) ، والشجرة التي لا تصور كلية ، تبدو ضخمة ، أما اللطخات البيض الناعمة المعبرة والمتوضعة على جذوع الاشجار فهي نشيد للربيع .**

**لقد استنطق ( هودلر ) الطبيعة طوال عمره ، ولكن بأشكال تتغير تبعا لمراحل حياته ، فلاعماله في صباه طابع عقلي ، وهي تبدو لنا اليوم متجهة لان الرغبة في البرهنة تتغلب على الخلق التصويري ، فكيف نصدق حوار الشاب العاري مع الطبيعة في لوحته ( حوار داخلي ) ، أو وحدة المرأة الشابة مع الازلية ؟ ان ( هودلر ) الصوفي قد أله الطبيعة التي جعلها المحاور المفضل لديه .**

**وبما أنه يعتبر الوجود الانساني حكاية طريفة ، فقد حذفه بسرعة من لوحاته ، ففدت تلك اللوحات مثيرة للمشاعر أكثر فأكثر ، ولنذكر مرة أخرى أنه في نهاية حياته قد بلغ أحسن حالاته فنانا ، فالعنف والاثارة اللذان تترجمهما نظرته ، في صورته الشخصية عام ( ١٩١٥ ) يطبعان لوحاته الطبيعية أيضا ، الا أن هذه المناظر الطبيعية سرعان ما غدت مدفوعة قسرا نحو تناظر التشكيل ، وصنع التوازن الدائم والوقتي ، في آن واحد ، قوة لوحاته الاخيرة : التناقض بين وفرة العواطف والحاجة الى التنظيم ، بين الرغبة في عرض كل ما يشاء من هذا العالم ومحدودية وسائل التصوير ، فلم يكن التوتر يوما ما أكثر حيوية ، ولا العاطفة أكبر مما هي عليه ، ولكنها يتجاوزان حدود السرور أو حدود الالم .**



منظر ..

ان الجانب الاسلوبي لدى ( هودلر ) انما يكمن في الاقتصاد بالوسائل ، وفي التبسيط ، ثم في الاهتمام بالطريقة ، فليس هنالك ما هو أشد غرابة من المناظر التي نفذت لحظة موت ( فالانتين ) ، فكل ضربة ريشة لتمديد الخط أو اللون ، تذكر بفالانتين على فراش موتها ، وتعبر ، بصورة خاصة ، عما هو أساسي في المنظر ، بشاعرية ودقة ، لقد وجد ( هودلر ) كل ما كان يبحث عنه : الجمال الاساسي في الطبيعة .. ففي لوحاته الطبيعية الاخيرة لم يظهر أثرا لمذهب معين أو لاسلوب ما ، بل تبدو ، في بعض الاحيان ، وبصورة غير لا ثقة ، صنعة تزيينية يشهد عليها تصوير طيور الاوز يتبع بعضها بعضا على حافة بحيرة ليمان ( ١٩١٨ ) .

كان ( هودلر ) يملك قبيل وفاته الاحساس بأن لديه الكثير مما يريد أن يقوله ، فلقد اكتشف مؤخرا عالما جديدا كان قد ترجم عنه من قبل في رسومه ، على أنه لم يكن ليستطيع الذهاب بعيدا في هذا المجال دون اختراع لغة جديدة .

واقترح ( هودلر ) صيغة جديدة للفن ، في الوقت عينه الذي ظهرت فيه في أوربا مذاهب للتعبير جديدة، كثرت فيها التيارات الفنية ، الا أنه خلافا لفنان كموندريان مثلا ... قد اختار من بين الاتجاهات التجريدية والرمزية طريقا أصيلا لا يمكن أن يشكل مدرسة خاصة ، فهل كان ذلك سببا من الاسباب التي من أجلها نسيت أعمال ( هودلر ) الاخيرة ؟ لقد حان الوقت للكشف عن ذلك .

# المدرسة التكعيبيّة

اعداد : الحياة التشكيلية

## أصل الكلمة :

ان كلمة ( تكعيبية ) هي الترجمة المألوفة لكلمة cubisme الافرنسية وكلمة cubism الانجليزية ، وأصل الكلمة هو cube وتعني هذه الكلمة في الانجليزية ( المكعب ) ، أي الشكل الهندسي الذي يحاط بستة سطوح متقابلة ومتساوية تحصر بينها زوايا قائمة ، وبالتالي فان الترجمة الحرفية الاكثر دقة للكلمة هي ( المكعبية ) ان أردنا دقة الترجمة .

ولكن كلمة ( التكعيبية ) حين وجدت ، وأطلقت على الاتجاه الفني المعروف لم تكن دقيقة في تعبيرها عن هذا الاتجاه ، لان هذه الكلمة لا تمثل تفكير (التكعيبيين) تماما ، اذ أن الناقد الفرنسي ( لويس فوكسيل )، التقى بالفنان المعروف هنري ماتيس عام / ١٩٠٨ / ، في معرض الخريف ، وكان ماتيس عضوا في هيئة التحكيم ، فحدثه ( ماتيس ) عن لوحة أرسلها الفنان ( جورج براك ) الى المعرض وقد رسم فيها ( مكعبات ) ولكي يوضح له اللوحة رسم على ورقة صغيرة ، خطين نازلين يحصران عدة مكعبات ، وكان يقصد توضيح منظر طبيعي رسمه ( براك ) ، ومن كلمة ماتيس ( مكعب ) اشتق الناقد كلمة ( تكعيبية ) أو ( مكعبية ) ، وأصبحت هذه الكلمة شعارا للمدرسة ، رغم انها لا توضح كل أفكار التكعيبيين ، وفي نفس العام استعمل الناقد هذه العبارة في مقال كتبه عن ( جورج براك ) ، حين أقام معرضا شخصيا في صالة كانفلير ، **وترجمة الكلمة الى العربية باسم ( تكعيبية ) بتحريف بسيط ، واصبحت شائعة شيوعها في اللغات الاخرى (١) ، وارتبطت بأعمال مجموعة من الرسامين والشعراء أحدثوا ثورة فنية ما بين عامي ( ١٩٠٧ - ١٩١٤ ) وكان أشهر فناني هذه المدرسة ( بيكاسو ) و (براك ) و ( غري ) و ( ليجيه ) وشاركهم عدد من الشعراء ، والادباء أمثال ( أبو لينير ) و ( ماكس جاكوب ) و ( ريفيردي ) وغيرهم .**

## ما هي التكعيبية :

**ان التكعيبية قبل كل شيء ثورة فنية قامت في مطلع القرن العشرين من أجل ( تفسير الواقع بأشكال هندسية ) بغرض ادراك الاستقلال الذاتي للاشياء ، انها عصر نهضة الادراك الهندسي الذي خسره القرن التاسع عشر كما يقول الناقد الايطالي الشهير ( ليونيللو فانتوري ) في كتابه ( خطوات نحو الفن الحديث ) (٢) .**

---

(١) قاموس التصوير الزيت الحديث .

(٢) خطوات نحو الفن الحديث للناقد الايطالي ليونيللو فانتوري .



فتيات افينيون .. ( بيكاسو )

أي أن الهدف الاساسي لهذه الثورة هي كشف العناصر الجوهرية التي تمثل قوانين ( الواقع المرئي )، لان هذه القوانين راسخة البنيان بالنسبة للعناصر المتبدلة في الحياة .

وهي كما يضيف الناقد الانجليزي ( جون برجر ) :

ـ [ ثورة في الفن تشبه ما قام في عصر النهضة وهي بمثابة عودة الى عصر النهضة ] .

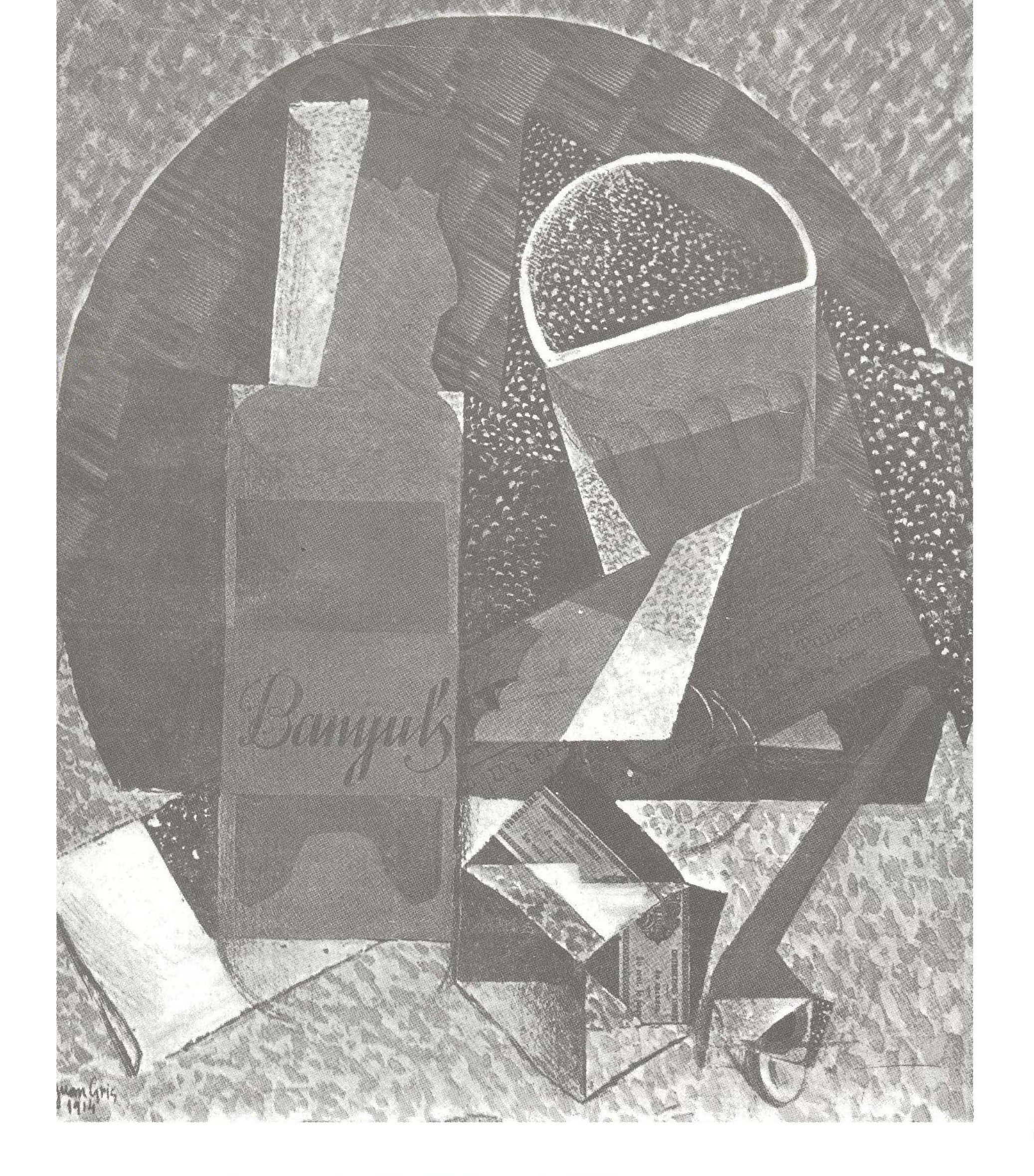
أما الناقد المعروف هربرت ريد فيقول في كتابه ( مختصر تاريخ الفن ) ان التكعيبية طريقة جديدة لرؤية الواقع ، ويضيف بأن تاريخ الفن ، هو عبارة عن



العازف ... براك

[ خلاصة تبين كيف كان الانسان يرى العالم ] . وتبعا لاختلاف رؤية الانسان ونظرته للعالم تبدل الفن ، وبالتالي فان الرؤية التي قدمتها لنا التكعيبية في ثورتها رؤية جديدة (٣) .

ويقول الفنان المعروف ( أندريه لوت ) الذي تعرف على ( التكعيبيين ) وتأثر بهم ، [ ان التكعيبية هي المذهب الذي يعني ببناء الاشكال على أسس هندسية ، والذي تندفق به ( القدرات الابداعية ) من خلال



جوان غري .. زجاجة وطبيعة صامتة

القوانين الرياضية ] (٤) .

ونحن نستطيع أن نقول باختصار :

ـ [ ان ( التكعيبية ) ثورة فنية قامت بين عامي [ ١٩٠٧ ـ ١٩١٤ ] ، وبدلت هذه الثورة الفنية القيم السائدة ، من حيث التقنية وطريقة الرؤية والمعنى الجمالي للاشياء ، وترتكز هذه الثورة على ايجاد ركائز ثابتة للفن تخلصه من البقاء ضمن الرؤية الخارجية للواقع ، بل ان ( التكعيبية ) تتعمق في الاشياء لتكشف الاسس الهندسية والمعمارية الدائمة والراسخة التي تكون الاشياء والتي تعطي الاشياء الديمومة الضرورية، وهي بدأت بتحرير الواقع وتغير بعض تفاصيله ، بحثا عن القيم الثابتة ، والراسخة ( المرحلة التحليلية ) وعمدت لبناء العمل الفني بناء جديدا منفصلا عن الموضوع ، واستنادا الى الاسس التي حصلت عليها من المرحلة الاولى ، وهذه هي ( المرحلة التركيبية ) ، بحيث أن آفاق ( الفن الحديث ) قد توسعت وتطورت مع عملية تحطيم الشكل وخلقه من جديد ، وابتكار وايجاد التكوينات الراسخة التي تعتمد على المقدرة الابداعية للفنان ، بل ان كل ما هو ذو شكل عصري في هذا العالم الذي نعيش فيه اليوم انما يرجع في أصله الى النزعة التكعيبية التي تهدف الى الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي وتعرية هذا الشكل ثم اعادة تنظيمه (٥) .

(٣) و (٤) ( محمد عزت مصطفى ) في كتابه قصة الفن التشكيلي / ج ٢ / .

(٥) قصة الفن الحديث بقلم : ساره نيوماير .



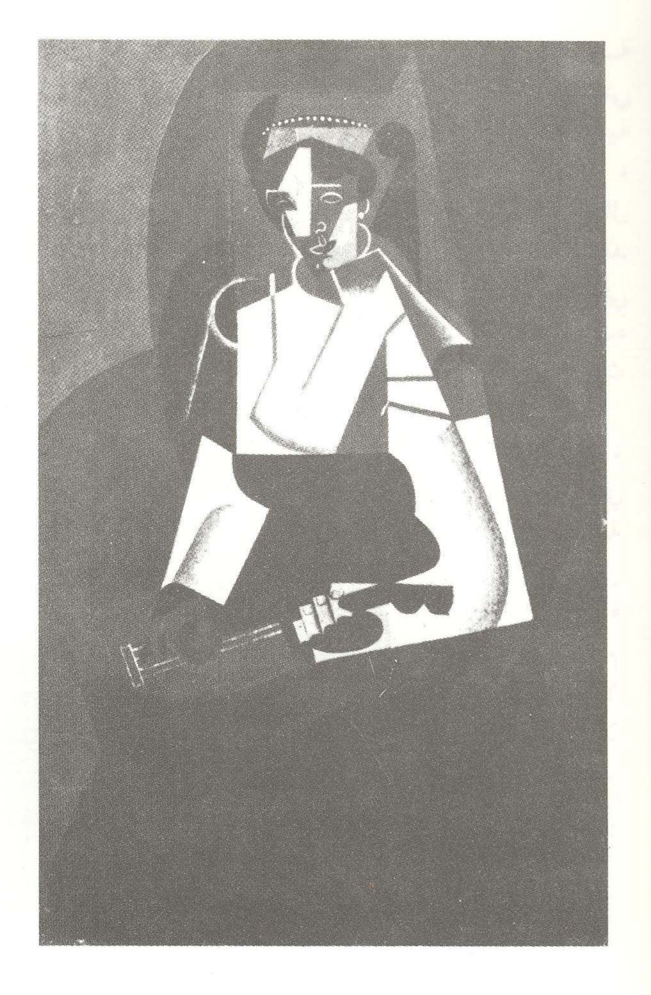
كورت شفيترز ... تكوين

## ما قبل التكعيبية :

هل يمكن أن نرجع التكعيبية الى دراسات فنية سبقتها ، استفادت التكعيبية منها ، وطورت هذه الدراسات حتى وصلت الى هذا الاتجاه المعهود ؟ .

وحتى نستطيع أن نجيب على هذا السؤال لا بد لنا من أن نعطي فكرة عن الاتجاهات الفنية السائدة في مطلع ( القرن العشرين ) ، أي في الفترة التي ظهرت التكعيبية فيها .

ان الفن الاوربي مع نهاية القرن التاسع عشر كان يعيش مرحلة فاصلة ، لان النصف الثاني من القرن التاسع عشر تميز بظهور ( الاتجاه الانطباعي ) الفرنسي كرد فعل على التقاليد الاكاديمية ، وكمحاولة للتعبير عن رؤية جديدة للواقع من خلال انعكاس النور على هذا الواقع ، وقد خلقت الانطباعية مشكلة هامة ، اذ ربطت الرؤية بالانطباع وحاولت التعبير عن تغيرات مظاهر الاشياء تبعا لحركة النور فحولت الواقع الى انطباعات مشتتة ولم يلبث أن ثار على هذه النظرة الفنان ( بول سيزان ) ، رغم أنه أحد الانطباعيين اذ اكتشف أن ربط الفن بالاحساس هو بمثابة شك في وجود بنية متينة للاشياء ، منفصلة عن ( الانطباع )، لذا لا بد من أن يبحث الانسان عن ما هو أكثر ثباتا من ( الانطباعات ) ، أو ( الاحساسات ) ولا بد من العودة الى الاشياء للتفتيش على ( القيم الثابتة )



جوان غري ... امرأة وماندولين

فيها (٦) . ولقد حاول ( سيزان ) في البداية أن يرسم هذه الاحساسات المتبدلة تبعا لتغير الرؤية ، وفيها يسجل كيف أن الشخص يرى منظرا على شكلين مختلفين ، فيما لو أغمض عينه اليمنى ، ثم فتحها ليغمض اليسرى ، فالشجرة تصبح شجرة أخرى ، ورسم في لوحات أخرى اجزاء مختلفة من منظر واحد بحيث يرى الناظر كل جزء من نقطة معينة ، كما لو أنه يغير مكانه ليرسم بعض المواضيع وأوضح من خلال هذا الاسلوب أن الوسيلة الوحيدة للرؤية الصحيحة هي ( الشك ) في الحواس تمهيدا لتأكيد وجود عناصر ثابتة لا مجال للشك فيها ، ولهذا ليست الطبيعة ما نراه بأعيننا تماما ، لان أعيننا ليست قادرة على أن ترى أعماق الواقع ، بل ترى مظاهره الخارجية ، وان على الفنان أن ينفذ الى أعماق الواقع ليرى ما هو أكثر ثباتا من الانطباعات المتبدلة ، لذا فقد رفض ( سيزان ) مسلمات الادراك لان هذه المسلمات خادعة ، وأن من واجب الفنان أن يرجع الى الاشياء ليفتش عن بنائها المكون لها ، والراسخ الجذور في أعماق الواقع ، وهذا ما يقربه الي فناني عصر النهضة انه يريد أسلوبا يرتكز على قيم ثابتة في الاشياء ، وهو يحور الخطوط والالوان ليعكس ( الوضوح ) و ( المتانة ) و ( القوة ) ، ولكن اختلافه مع فناني ( عصر النهضة ) يرجع الى أن أولئك الفنانين يريدون اعطاء ( المثل الاعلى ) للاشخاص ، أما ( سيزان ) فيريد أن يكتشف القوة والمتانة والوضوح، من الواقع ومن دراسته (٧) .

يقول سيزان – [ كل ما نراه يتغير ويتبدل ، ولكن الطبيعة تبقى هي ذاتها رغم أنه لا يبقى منها شيء مما نراه ] ، وأن الفن يجب ان يعطي الطبيعة الاستمرار ، مع مظهر خارجي ، يبين كل ما هو متغير في هذه الطبيعة ، وبالتالي :

**– [ يجب علينا أن نشعر بالطبيعة كشيء خالد ، رغم تبدلها ، وهذا الايمان الذي يختفي خلف هذه التبديلات ، يخلق شيئا هو الذي يضمن الواقع ، وأن مهمة الفنان هي الكشف عن هذا الواقع ، وان هذه النظرة ميتافيزيقية ، ولكنها فكرة تصل بفن الرسام الى كل ماله صلة بالعظمة في الشعر والفلسفة ] (٨) .**

ونستطيع من خلال هذه الكلمة أن نصل الى جوهر تفكير ( سيزان ) انه يريد منا أن نرى في اللوحة ديمومة معينة ، وحركة لا نهائية ، ما بين القيم الهندسية التي تشكل صميم بناء اللوحة وبين المظاهر الخارجية ، وأن هذه الديمومة في العلاقة لا نهائية ، لان الاعماق تعطي اللوحة الاستمرار والمظاهر تعطي اللوحة الصلة بالواقع الخارجي للاشياء ، هذا الواقع المتبدل ، الا أن ( التكعيبية ) ذهبت الى أبعد من ( سيزان ) حين أرادت تبسيط الواقع لانها ، حطمت الشكل نهائيا وأعادت بناءه ، لكن ( سيزان ) بقي في حدود خلق ديمومة بين المظهر والقيم الثابتة المكونة للشكل .

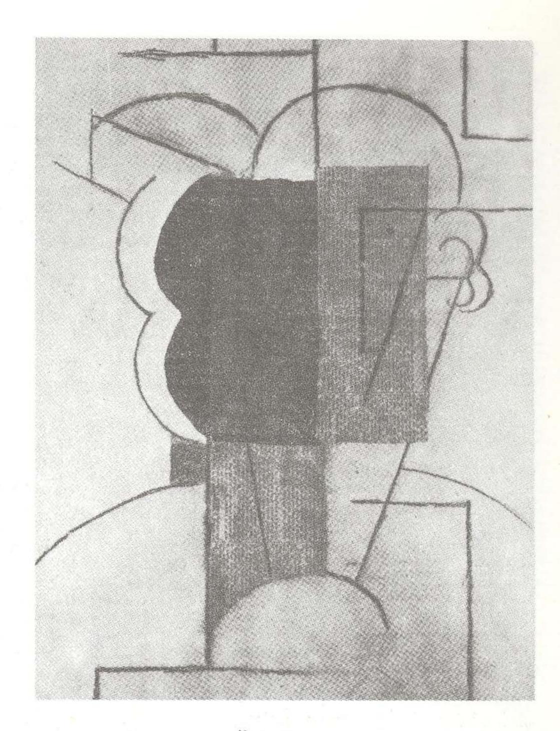
ولم يمهد سيزان للكعيبية وحده بل ان بعض النقاد يرجعون التكعيبية الى ( كوربيه ) الفنان الفرنسي الواقعي ، ويروي الناقد ( جون برجر ) قولا للشاعر أبو لينير يقول فيه (٩) :

**– [ ان ( كوربيه ) هو الاب الشرعي للرسامين الجدد ] ، وهو يقصد بذلك الفنانين التكعيبين ، ويشرح**

(٦) بول سيزان بقلم موريس رينال .

(٧) و (٨) نجاح أو فشل بيكاسو بقلم ( جون برجر ) .

(٩) نجاح وفشل بيكاسو بقلم جون برجر .



بيكاسو ... رجل وقبعة

( جون برجر ) هذه النظرة قائلا : [ ان ( كوربيه ) هو أول فنان حاول أن يفهمنا ثقل الاشياء التي يرسمها ]، فهو يرسم ليشعرك بأنك تحس المادة وخامتها ، ويحاول أن يعكس الاحساس بمادة ما ترسمه ، بل ان ( كوربيه ) لا يرسم الا ما يحسه، فهو يتعامل مع الواقع محاولا دراسته وتحسسه ، وابراز ثقله ، وان ( كوربيه ) يصل الى الاحساسات الفيزيائية للاشياء التي يرسمها ، فيصورها ، يصور لنا وزن الشيء ، ومادته ، ويبرز ثقله ، وحرارته ، ولم يحاول فنان اظهار كثافة المادة وثقلها قبله ، ونستطيع أن نرى ذلك واضحا في الطريقة التي يرسم بها وضع استرخاء فتاة نائمة ، أو في ملمس جسد عاري ترى تنيات الثوب الذي يرسمه ، فتحس بأنه قماش من نوع معين ، ان الظل والنور أصبحا يعبران عن طبيعة المادة المرسومة، وهذه الفكرة قد خطرت للتكعيبيين بحيث كانت كل محاولاتهم في المرحلة التركيبية ، تهدف للتعبير عن المادة ونسيجها المكون ووصلوا الى حد استعمال نفس المواد في المراحل المتأخرة ، وذلك تأكيدا لمحاولاتهم التعبير عن نسيج المادة المكون .

ويذهب بعض النقاد الى أبعد من ذلك ، فهم يرجعون التكعيبة الى عصر النهضة لان التكعيبية كما يقول فانتوري [ عودة الى عصر النهضة ] ، أي الدراسة العقلية الهندسية للواقع تميزا لها عن المدارس التي تعتمد العاطفة ، أو التي تريد أن تؤكد على روحانية الاشياء ومثالية الحياة ، والتي ترى أن الفن ( الهام ) ، تتدخل عناصر العبقرية فيه ويعتمد على الخيال والعاطفة ، وتجيد ما فيهما من قيم ، وقد عقد الناقد ( جون بيرجر ) مقارنة بين لوحة للفنان الايطالي ( انجليكو ) وبين احدى اللوحات ( التكعيبية ) وفي هذه المقارنة بين لنا مدى ما في التكعيبية من احياء لتراث عصر النهضة .

ويؤكد الناقد أن على الرغم من تباين اللوحتين ، الا أننا نجد بعض وجوه المقارنة وعلى الاخص في المنطلقات ( الهندسية ) وفي شعور الانسان بأن طبيعة الشيء المرسوم ، ونسيجه قد عبر عنهما في اللوحتين بحيث يعكس أسلوب الرسم ومحاولته تصوير ( مادة الشيء ) ولبنته ، كما أن العمل الفني منفصل تمام الانفصال عن الشخص الذي يرسم ، كأن العمل لا يعينه ، بل هو خارج عنه ، ويرسمه عن بعد ، بلا تعاطف وبدون تدخل انفعالاته الشخصية ، ورغم اختلاف فهم المنظور ، الا أن نظرة ( التكعيبيين ) الى لوحاتهم تبدو كان الانسان ، ينظر اليها من طائرة ، أو من مكان عال عن ما هو معهود في اللوحات الكلاسيكية ، بحيث تحولت الاشياء الى سطوح ، وكأن الرسام التكعيبي قد سار خطوة ثانية نحو القيام بعملية تبديل تدريجي لرؤية الواقع ، بحيث ترى أن ( سيزان ) بدأ بعملية توسيع مدى مقدمة اللوحة على حساب الخلفية ، كأنه يميل الموضوع نحو الرائي وبحيث يرى الانسان هذه المقدمة ، وقد ازدادت سعة عما عليه في السابق ، وجاء التكعيبيون ليزيحوا الجو المحيط بالعمل الفني ، بحيث ترى الاشياء من أعلى ، وكأنك تنظر اليها من السماء ، بحيث ترى سطوحا مختلفة متداخلة قطع من الورق الملصوق فوق بعضه .

ونستطيع أن نقول ، أخيرا ، بأن التبسيط موجود في العملين ، وهذا كله يؤكد وجود صلات بين التكعبية وعصر النهضة ، فكأن هذه ( الثورة الفنية ) تهدف الى اعطاء ( الفن الحديث ) نظره هندسية ومعمارية راسخة ، بحيث نستطيع التأكيد ، بأن ( التكعيبية ) ليست نشازا أو محاولة للخروج عن نطاق الفن ، نحو الاشياء اللا فنية بل على العكس من ذلك تماما ، تأكيد لوجود قيم ثابتة في هذا الواقع .

## عصر التكعيبية :

هناك محاولات عديدة ربط التكعيبية ببداية القرن العشرين ، وهذه المحاولات تهدف الى تبرير قيام




طبيعة صامتة مع فواكه ... بيكاسو

( الفهم التكعيبي ) وتبرير رسومه وطغيانه على كل العصر ، فما هي المنطلقات التي أتى بها العصر الحديث ونمت ( التكعيبية ) في ظلها ، فمن الناحية الاقتصادية يتميز ( القرن العشرين ) بميزات هامة تجعل منه قرنا يختلف بالطبيعة عن القرن التاسع عشر ، اذ أن الرأسمالية قد تركزت منذ عام / ١٩٠٠ / ، ودخلت في مرحلة جديدة هي مرحلة الاحتكار والاستعمار ، ففي عام / ١٩١٢ / كان يتحكم في ( الرأسمال الاميركي ) شخصان هما ( روكفلر ومورجان ) وفي المانيا استطاعت

١ ٣

(—)من عدد المؤسسات الصناعية التحكم ب (—)

١٠٠ ٤

هذه المؤسسات في عام ( ١٩٠٧ ) ، ولا تختلف بقية الدول الاوربية في أوضاعها عن هاتين الدولتين ، اذ اصبحت الكارتيلات هي التي تتحكم فيالسوق الاوربية، في الفترة الممتدة ما بين عامي ( ١٩٠٣ - ١٩٠٥ ) ، وأصبحت أساس الحياة الاقتصادية ، وبالتالي تكون بداية ( القرن العشرين ) تمثل نهاية رأسمالية المزاحمة الحرة ، وبداية قيام رأسمالية الاحتكار والاستعمار ، وتطور الاستعمار بحيث أصبح يسيطر على عدد كبير من الشعوب ، وقدر عدد سكان المستعمرات بحدود [ ١٥٠ ] مليون شخص .

وفي نفس الوقت بدأت الآلة تسيطر ، وتترافق مع تطور الرأسمالية والاحتكار والاستعمار ، لان الآلة تحتاج الى مستعمرات للمواد الاولية ، والى أسواق لتصريف البضائع ، وبدأت الاشتراكية تأخذ أهميتها في أوربة ، وأخذت المدن الكبرى تأخذ شكلا جديدا نتيجة للكهرباء ، وازدادت الفروق بين الطبقات ، وترافقت مع ظهور أفكار جديدة قلبت كل مفاهيم القرن الماضي .

ففي عام / ١٩٠٠ / نشر فرويد كتاب تفسير الاحلام وفي عام / ١٩٠١ / ، ظهرت نظرية ( الكوانتوم ) في الفيزياء ، وظهرت نظرية ( النسبية ) لانشتاين عام / ١٩٠٥ / ، وظهر كتاب برغسون ( التطور الخالق عام



بيكاسو ... الموسيقيون الثلاث

١٩٠٦ ) ، كما نلاحظ ان ( كافكا ) كتب كتبه الشهيرة خلال هذه الفترة ( ١٩٠٠ ــ ١٩٠٤ ) ، وكانت أوضاع العالم تعاني شعورا بأزمة معينة نتيجة للتناقضات الرأسمالية .

هذا هو الموجه الاقتصادي والفكر للعالم قبل التكعيبية وفي فترة نشوئها ، ولعل التعبير عن الوجه القاسي للعالم قبل ظهور التكعيبية يمكن أن يعبر عنه أفضل تعبير في رسوم ( بيكاسو ) في المرحلة الزرقاء .

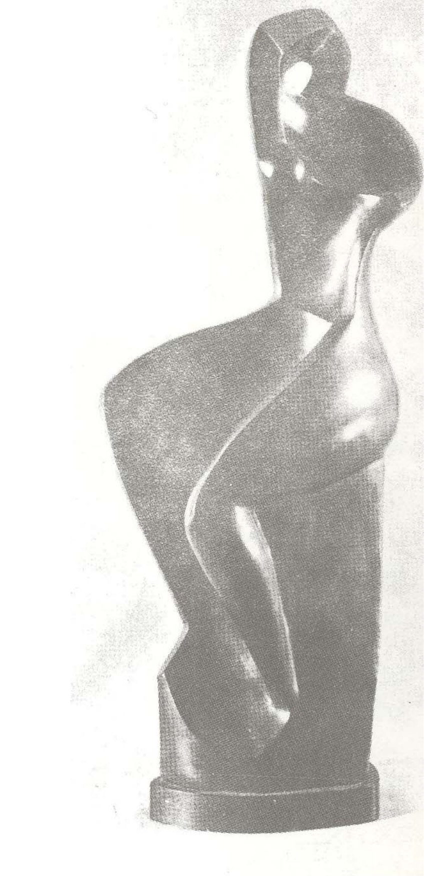
**واذا كان التجريديون من ( كاندنيسكي ) الى ( موندريان ) قد التقيا معا في عام ( ١٩١٢ ) ونشأت ( التجريدية ) بعد لقائهما ، وبتأثير ( اينشتاين ) و ( فرويد ) و ( برغسون ) اذ وجدا في التجريد حلا لمشكلة العصر ، وآمنا بأن الروحانية التي بشر بها ( برغسون ) هي الوسيلة لحل أزمة العصر ، وحاولا أن يعبرا عن رؤيتهما هذه ، الا أن ( التكعيبية ) لم تكن تريد لنفسها هذا الحل ، بل هي أرادت أن تبقى ضمن نطاق ( الواقع المادي ) تحاول تحليله ، وتبني بعد تحطيمه عالما جديدا ، تتوفر فيه الحرية والابداع والتحرر من قيود العصور القديمة ، والوسيلة الاساسية التي استخدمتها من هذا الواقع من البحث عن القيم البنائية لعالم ، ومن بناء عالم جديد ، استنادا لها (١٠) .**

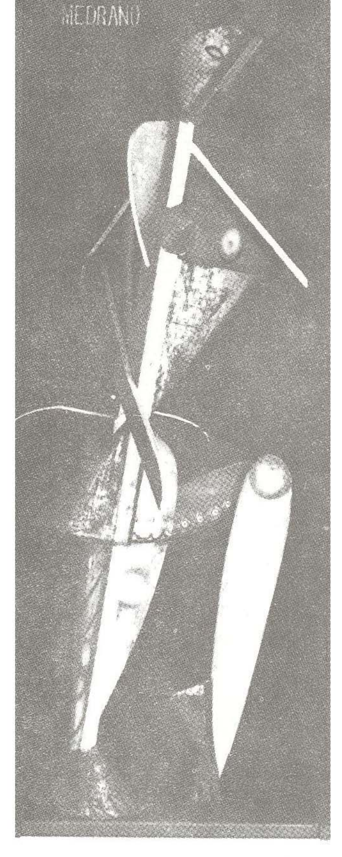
(١٠) قاموس الفن التجريدي .

جاك ليبشتز .. نحت تكعيبي

**نشأة التكعيبية :**

نشأت التكعيبية تحت تأثير سيزان المباشر اذ عرض في ( معرض الخريف ) خلال أعوام [ ١٩٠٤ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٦ ] ، وأقيم له معرض في عام ( ١٩٠٧ ) ، تخليدا لذكراه ويتفق أكثر النقاد على أن أول لوحة تمثل خلقة اتصال بين ( سيزان ) و ( التكعيبية ) هي لوجه بيكاسو الشهيرة ( فتيات افينيون ) ، التي رسمها عام ( ١٩٠٧ ) والأفينيون هو حي في برشلونة في اسبانيا واللوحة شهيرة لعاملين اثنين ، أولهما موضوعها الذي يربط بصرخة اطلقها ( بيكاسو ) ضد بيع الجسد ، في هذا الحي ، وهو يصور مرض الفتيات ، وبشاعتهن ويعكس من خلال هذه الوجوه بشاعة العصر كله .







ارشيبنكو ... نحت تكعيبي

وثانيهما ، يتعلق بأسلوب ( التصوير الحديث ) اذ بدأ ( بيكاسو ) يحور أجساد الفتيات ، يطبعها بطابع خاص يخدم الموضوع الذي يعالجه متأثرا بسيزان والفن الافريقي والنحت الاسباني القديم .

واذا أردنا مقارنة لوحة ( فتيات افينيون ) بأعمال سيزان نستطيع مقارنتها بلوحة المستحمات الشهيرة : ( المستحمات الكبيرات ) ، على اعتبار أن اللوحتين تتضمنان ( نساء عاريات ) ويبدو لنا أن التقارب شديد رغم وجود الاختلافات ، لقد استبدل (بيكاسو) التكوين الهرمي بنوع من التقابل ، بحيث أصبحت الفتيات يواجهن الرائي ، ويتقابلن مع بعضهن في نفس الوقت ، وحرص على أن يجعل أجساد الفتيات العاريات تتشابه ، ولكن التبسط الذي استخدمه ( سيزان ) من حيث ابراز الخطوط اللينة قد استعيض عنه بتكوين يرتكز على الخطوط المنكسرة التي تحدد الاشكال بزوايا منكسرة ، واخيرا ان التشابه مع لوحة ( سيزان ) أو الافتراق ليس هاما ، بل الهام هو ( الاسلوب ) الذي انبثق عن اللوحة وهذا الاسلوب قد استطاع أن يحقق ثورة رسم اللوحة وهذا الاسلوب أصبح منطلقا لمدرسة جديدة فنية اسمها ( التكعيبية ) .

لنرجع الى لوحة ( فتيات افينيون ) ، لقد تأثر بيكاسو بالنحت الاسباني ويظهر هذا الشكل واضح في الفتيات الثلاث اللواتي رسمن الى اليسار اذ درس بيكاسو تماثيل النحت الاسبانية الموجودة في متحف ( اللوفر ) ، واشترى أحد التماثيل بعد اعجابه بها ولقد لفت نظره الى هذا النحت الرسام ( هنري ماتيس ) عام ١٩٠٦ .

وقد مدح بيكاسو ( النحت الاسباني ) كثيرا في عام ( ١٩٠٧ ) ، ان ( بيكاسو ) اكتشف ( فنا عقليا ) كما يقول ( هربرت ريد ) ، وقد كان العقل رائدا من رواد ( التكعيبية ) .

أما الفن ( الافريقي ) فقد بدأ يدخل الى الفن الاوربي منذ هذه الفترة وعلى الاخص في لوحة (بيكاسو) هذه ، وفي الفتاتين المرسومتين على اليمين وتظهر



دوشامب فيللون ... الحصان الكبير

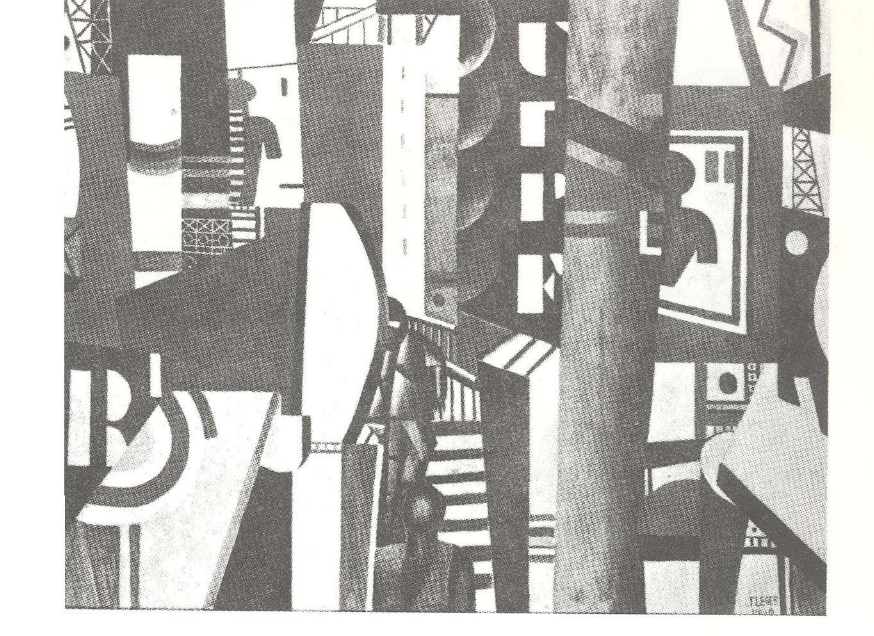
احداهما جالسة والاخرى واقفة تسدل الستائر .

### بيكاسو وبراك :

ان لوحة ( فتيات افنينيون ) ليست تكعيبية بالمعنى الدقيق ، للكلمة رغم أنها تمثل خطوة هامة نحو ( التكعيبية ) ، وان ظهور ( التكعيبية ) يرتبط بالفترة التي تبعث رسم اللوحة والتي تميزت بشكل أساسي بلقاء ( بيكاسو ) مع ( براك ) .

ففي خريف عام [ ١٩٠٧ ] قام ( دافيد هنري كونويلر ) الذي افتتح صالة عرض بتعريف ( بيكاسو ) على ( جورج براك ) . وفي عام ( ١٩٠٨ ) تألفت جمعية فنية تضم بعض الرسامين والشعراء سميت باسم ( باتولافوار ) وكانت تضم كلا من ( بيكاسو ) و (براك) و ( ماكس جاكوب ) و ( ماركوزيه ) و ( جوان غري ) و ( غرتوود ) و ( ليوشتاين ) . ثم تعرف عليهم ( فرناند ليجيه ) ، مع أن ليجيه لم يصبح صديقا للتكعيبيين الا في عام [ ١٩١٠ ] وانضم اليهم عام ( ١٩٠٩ ) كل من ( روبير دولونيه ) و ( فرانسيس بيكابيا ) والنحات ( الكسندر ارشيبنكو ) ولعل لقاء ( بيكاسو ) و ( براك ) يعتبر خطوة هامة وأساسية في نشوء ( التكعيبية ) لأن ( براك ) رسم في ربيع عام ١٩٠٨ لوحة اسمها [ بيوت في الاستاك ] ورسم بيكاسو عام ١٩٠٩ لوحة [ معمل هارتا داربا ] وهاتان اللوحتان تمثلان محاولتين تكعيبيتين بالمعنى الدقيق للكلمة .

ونستطيع أن نقول بأن ما يمكن أن نعتبره في لوحة



القرية .. فرناند ليجيه

[ فتيات افنينيون ] متكلفا ومتصنعا قد أصبح محددا ، وله قواعد راسخة وهذا يعني بداية تحدد التكعيبية ضمن وجهة نظر أو ضمن منطلق معين ، ولعل صلة ( بيكاسو ) و ( براك ) والتي توطدت قد أعطت المرحلة أهمية كبيرة ويتحدث براك عنها قائلا :

ـ [ الاشياء التي كنا ـ أنا وبيكاسو ـ نقولها لبعض خلال تلك السنوات لن تقال ثانية ما من أحد يستطيع أن يقولها وحتى اذا قيلت فلن يستطيع فهمها أحد ... لكن ما أكثر ما عطتنا من لذة ، كل هذا سينتهي معنا ، فقد كنا كصاعدي جبل يشدهما ببعضهما حبل واحد ] .

**وماذا فعل بيكاسو وبراك ؟؟؟**

**لقد درسا معا المشاكل الرئيسية للتصوير الزيتي، اذ أرجعنا كل المشاكل الى الاساس الذي يرتكز هذا التصوير عليه ، ونجد أن المشكلة الرئيسية للتصوير هي [ كيفية رسم حجم ملون على سطح منبسط ](11) وان تاريخ التكعيبية بل تاريخ الفن ، هو عبارة عن الحلول المختلفة التي وضعت لهذه ( المشكلة الرئيسية ) وكانت نتيجة ما قام به ( بيكاسو ) و ( براك ) و (غري ) تشكيل لغة تشكيلية جديدة شاعرية وعقلية في آن واحد ، ولقد وضعت النتائج التي توصلوا اليها عن طريق الرسم حدا لاحترام الشكل الخارجي ، الذي ظل محترما منذ عصر النهضة ، وأن رد فعلهم على الانطباعية والواقعية والتجريدية ، قد تركز في تحطيم ( الشكل الخارجي ) وتحويله الى شظايا تشبه شظايا المرآة المكسورة ، أو شعيرات الرخام ، وتطور هذا الاسلوب ليؤدي الى خلق جديد لعالم اللوحة ، منفصل عن شكل العالم الخارجي ، ولكنه قادر على التعبير عما يريده الفنان ، الا اننا يجب أن ننتبه الى النقطة التالية:**

**ـ [ لقد ألغى ( التكعيبيون ) التعبير عن البعد باستخدام التظليل ، أو تدرج الالوان ، بل اعتمدوا على خلق ترابط بين السطوح المختلفة ، تؤدي للتعبير عن مهمتهم ، وأصبح الحجم يعبر عنه على سطح ، عن طريق عدة سطوح تقف فوق بعضها ، وتتداخل ، واستخدموا مواد مختلفة للتعبير عن طبيعة الاشياء الواقعية .**

**ولكن هذه الدراسة وهذه النتائج ، لم تكن مقصودة لأن ( براك ) و ( بيكاسو ) ، يرفضان فكرة ( البحث ) و ( الدراسة ) بل ان تجربتهما كانت تتصف بالعفوية دون أن يقصدا خلق مدرسة فنية اسمها ( التكعيبية ) .**

**يعرف بيكاسو التكعيبية قائلا:**

**ـ [ انها الفن الذي يتعامل بالاشكال ، وحين ندرك الشكل ، نعرف بأنه يعيش حياته الخاصة ، ان القضية ليست عملية تحليل لواقع معين ، بل ان القضية هي ، أن نخلق من الاشكال موضوعات ، ونعبر عما نريد قوله بالاشكال ، بحيث تعيش الاشكال حياتها الخاصة في العمل الفني ] .**

(11) هربرت ري في كتابه ( مختصر تاريخ الفن الحديث ) .

## كيف تطورت التكعيبية :

غالبا ما يقسم النقاد تطور ( التكعيبية ) الى مرحلتين كما ذكرناوهما :

**١ ـ المرحلة التحليلية :**

وفيها تم تبسيط الاشكال الواقعية وتحويرها لأشكال أكثر تجريدا .

**٢ ـ المرحلة التركيبية :**

وبالاعتماد على ( التكوينات العقلية ) التي ابتكرها الفنان ، استنادا الى الواقع وهاتان المرحلتان ، يقوم بهما الفنان عادة دفعة واحدة ، حين يفكر الفنان في رسم منظر ، يقوم باجراء تبديلات في الطبيعة ، ولكن التكعيبية ذهبت الى حد تكسير أو تحطيم المظهر الطبيعي والتخلي عن كثرة من التأثيرات التي يحاول الفنانون ادخالها في اعمالهم .

ويجب علينا أن نذكر ملاحظة هامة هي أن التقسيم الذي سنتحدث عن تطور ( التكعيبية ) لم يكن الا اصطلاحيا ، ويعارضه بعض النقاد الا أنه ضروري لتسهيل الدراسة ، ولتبسيطها(١٢) .

**والمرحلة التحليلية** : لقد مرت هذه المرحلة بخمسة فترات متتابعة(١٣) .

١ ـ الفترة الاولى : فترة تبسيط الاشكال الواقعية واتعتبر لوحات ( بيكاسو ) و ( براك ) الاولى ممثلة لهذه المرحلة كل التمثيل ، وما فعله ( براك ) و ( بيكاسو ) ، يتلخص في اهمال التفاصيل الصغيرة ، والتوافه في سبيل تنظيم الاشياء الهامة ، فقد جعلا الاجسام مستديرة أقرب الى ( النحت ) منها الى ( التصوير ) وألبسا رسومهما ، مظهر خشونة واضحة .

٢ ـ فترة اختزال الجسم البشري الى كتل كأنها مقطوعة بمنشار ، وهذا ما يسمى بالمربعات الكتلية ، وهي محاولة لزيادة ( التبسيط ) وفي هذه المرحلة ظهرت المكعبات بوضوح في لوحة ( براك ) التي دفعت ماتيس الى اطلاق تسمية تكعيبية عليها .

٣ ـ بدأت عملية تسطيح المكعبات فلم يكتف ( براك ) و (بيكاسو ) بالاستمرار في صنع الكتل الخشبية الخشنة ، فلقد وجدا في فن المكعبات الكتلية تجاوزا في التبسيط ، لا يليق بالتصوير لذا فقد عمدا الى زيادة الخطوط المكتملة ، زيادة في التفاصيل فظهر الوجه كأنه قد قطع بيد جوهري ( الماس ) ، لا بيد نجار

(١٢) هربرت ريد في كتابه ( مختصر تاريخ الفن الحديث ) .

(١٣) ( حول الفن الحديث ) تأليف جورج فلانجان وترجمة كمال الملاخ .



عارية تنزل من على الدرج

**كما أن ( بيكاسو ) يرفض فكرة البحث [ أنها الخطيئة الاساسية للفن الحديث ] ، ويضيف [ عندما ابتكرنا ( التكعيبية ) لم نكن ننوي البتة اختراع هذا المذهب ، بل كنا نريد التعبير عما في أنفسنا ، وقد تتبع أصدقاؤنا الشعراء جهودنا باهتمام ولكنهم لم يملوا علينا رأيا ] .**

**ثم ان ( التكعيبية ) قد أبقت الانسان ضمن الفن نفسه دون أن تتعداه الى أي نطاق آخر ان التكعيبية تتعامل مع الرسم بعيدا عن الفلسفة وعلم النفس والادب أو غيرها .**

**يقو بيكاسو : [ لقد ادخلت التكعيبية الى نطاق الفن المواضيع والاشكال التي تجوهلت في الماضي ، ان الرياضيات والمثلثات والكيمياء والتحليل النفسي والموسيقى ، وكل هذه العلوم قد تأثرت التكعيبية بها ، ولكنها لم تستخدم الا لتعطي ( للتكعيبية ) تفسيرا أسهل لان كل هذه الاشياء هي عبارة عن أدب محض ] .**

**لقد كان تعامل الفنان التكعيبي مع الشكل لخلق التكوين الافضل .**

واصبحت التكعيبية من ( تسطيح المكعبات ) ، واخذ التبسيط يأخذ معنى التعقيد لأن الصلابة قد بدأت تظهر في الوجوه الموشورية ، [ مثل قطع السكر التي تبلورت ] ، ولعل هذه الكلمة ( تبلور ) تعني أشياء كثيرة للتكعيبيين

٤ ــ بدأت عملية تحطيم الاشكال ، فالعين تنزلق من مكانها وهذه الطريقة قد افقدت هذه الفترة فترة فتصبح أكثر تسطيحا وتسمى هذه الفترة فترة ( التسطيح التكعيبي ) ، لان اللوحات ابتعدت عن محاولة التعبير بالحجوم واقتربت من محاولات (سيزان) اجراء تغيرات في الرؤية بحيث أصبحت اللوحة أكثر تسطيحا في مقدمتها وخلفيتها بحيث ترى أن ليس بعض أجزاء اللوحة أقرب اليك وبعضها أبعد بل كلها في مستوى واحد .

٥ ــ في الفترة الخامسة تخلى الفنانون عن رسم الطبيعة ووجهوا عنايتهم لتصوير المسطحات ذات الزوايا ، رغم انهم يستلهمون الطبيعة في الموضوعات التي يسطحونها وامتلأت اللوحة بمسطحات وزوايا ، وهذه المرحلة استمرت حتى عام [ ١٩١٢ ] .

ان ( المرحلة التحليلية ) تمتاز بشكل أساسي بالخطوط المستقيمة المتقاطعة ، والزوايا ، والمسطحات غير الكاملة ، مع قليل من الاقواس ، والدوائر ، ونصف الدوائر ، على أن الخطوط المستقيمة لها الصدارة في التكوين .

ولعل كثرة استخدام الخطوط يرجع الى نقطتين هامتين :

١ ــ رد فعل ضد الخطوط المنحنية التي كان ( ماتيس ) يستخدمها بكثرة .

٢ ــ الوقوع تحت تأثير سيزان المباشر وخطوطه المستقيمة التي استخدمها في مناظره الاخيرة بشكل خاص .

## المرحلة التركيبية :

واستمرت بين عامي ( ١٩١٢ ــ ١٩١٣ ) فبعد أن كان الفنانون في المرحلة التحليلية ينظرون الى الواقع ، ويحاولون تحليله بدأوا في المرحلة التركيبية يدققون ، في اللوحة التي يرسمونها ، ويستلهمون من عقلهم ما يرسمونه فكأن تكوين اللوحة هو أهم ما في اللوحة لأن الموضوع وحده لا يؤدي الغاية ، لذا كان لا بد لهم من أن يبحثوا عن شيء آخر ، وكانوا يتصرفون فعلا على هذا النحو ، وقد حاولوا خلال هذه المرحلة اشعار الناظر بملمس الاشياء ، وكثافتها ، وحرارتها ، على نفس النحو الذي اتجه اليه ( كوربيه ) ولكن المرحلة التركيبية ، قد بدأت تعنى عناية خاصة بلصق الاشياء ، بدل رسمها واستخدام ( التكنيك المبتكر الحديث ) كوسائل لعكس الاحساس بالواقع ، حتى فقدت اللوحة كل شكلها وتحولت الى ( عمارة ) أو ( بناء ) ، كما تطور فهم السطوح بحيث أصبحت هذه السطوح مصنوعة بعد أن كانت منظورة ودخلت فكرة ( التزامن ) في العمل الفني ، بحيث أصبحت ترى مشاهد مختلفة قد جمعت في لوحة واحدة ، مشاهد من نفس الموضوع معا ، كما يرى الطفل موضوعا كما هو في حقيقته ، وكما هو في عقله ، وهكذا بدت الموضوعات كما أنها قد تحطمت وتبعثرت ، وبدأت مرحلة جديدة من حياة ( التكعيبية ) بعد تطور فن ( الملصقات ) وبعد شعورهم بتحديد المواضيع وبالاقتصار على الوان معينة ، فحاولوا تطوير نظريتهم ، وظهرت مرحلة يمكن أن نسميها ( رواكوكو ) ازدادت الالوان فيها ، وانقصت الزوايا ، وزادت الاقواس وبقيت الخطوط المستقيمة هي المتفوقة وفي هذه المرحلة بدأوا يستخدمون الاقواس ، ويشعرون بدفئها ، وببرودة المثلثات ، وتطورت دراسة العلاقات المختلفة بين الخطوط المستقيمة ، والزوايا ، وهذه هي مرحلة ( الحرب العالمية الأولى ) التي تعتبر بمثابة نهاية للتكعيبية الكلاسيكية ، وبداية تفرق الفنانين اثر الحرب بحيث تطور كل فنان على نحو شخصي مستقل عن الآخرين .

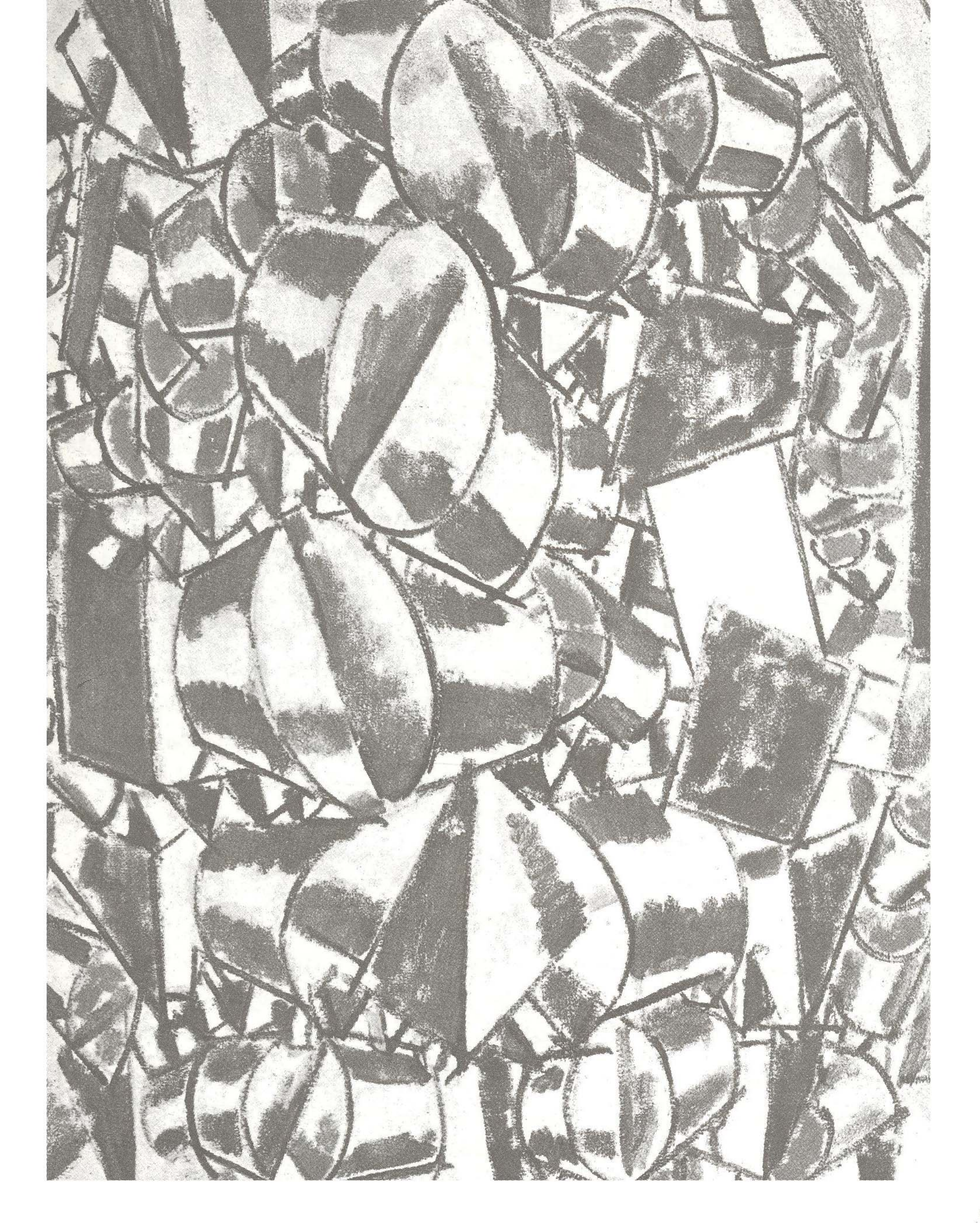
## جوان غري والتكعيبية :

لا شك في آن جوان غري يقف مع ( بيكاسو ) و ( براك ) كأحد كبار التكعيبيين ، ويجب علينا الا ننسى أنه (اسباني) وقد أثرت اسبانيته على فنه ، ولكن ميزته الاساسية هي عقليته العلمية الرياضية فقد كان مولعا بايجاد ( الحلول العلمية ) لمختلف المشاكل التي تعترضه ، لقد قال عنه ( بيكاسو ) مرة وهو يتحدث عن الحلول التي كان ( غري ) يجدها ، لمختلف القضايا التي تعترضهم ، ، [ لقد كان أكثرنا مقدرة في هذا المجال ] .

وبالاضافة الى ذلك كانت أكثر الحلول التي كان يضعها للمشاكل حلولا عقلية مبتكرة تحمل قسطا من ( الشاعرية ) وكانت انسانية ، بعيدة الغور تنعكس في كل أعماله

لقد كان غري محبا للمعرفة ولقد استطاع أن يدخل نفسه في مشاكل فنية كثيرة نتيجة لهذا الحب .

**واذا أردنا التحدث عن فنه وتكعيبيته فنستطيع القول عنها بانها كانت ( عقلية ) ، لقد كان يحب الطبيعة ولكنه كان لا يراها من خلال ( احاسيسه ) بل كان يراها منعكسة في نفسه وكانت حياته يتحكم فيها عقل خاص وهو يتحدث دوما عن ظمئه للمعرفة وقد قال وهو في سن الخامسة والعشرين :**



فرناند ليجيه .. تضاد بين الاشكال

ـ [ أنا لا أعرف حتى الآن ما أفعل ، ولكنني أعرف تماما ما لا يجب أن أفعله ] .

وهذا يعكس حبه للبحث والكشف ، وهذه العقلية قد خلقت بينه وبين ( براك ) ، خصاما ، لقد كتب براك مرة يقول : ـ [ ان المسامير لم تصنع من مسامير بل من حديد ] ، وقد أجابه [ غري ] : [انني أؤمن بالعكس ان المسامير قد صنعت من مسامير ، لقد كانت فكرة المسمار موجودة في عقل من صنعها بشكل قبلي ] ، ان ( غري ) يؤمن ايمانا كبيرا بضرورة وجود فكرة مسبقة هي التي تخطط للعمل الفني ، أي يؤمن بأن [ الصورة سابقة للوجود ] بينما كان ( براك ) يفضل الرأي الوجودي الذي يقول ، بأن الوجود سابق على الصورة وهذه الفكرة قد انعكست في الفكر الفلسفي الوجودي كله(١٤) .

(١٤) موريس رينال في كتابه ( الفن الحديث ) .

لقد كان سيزان يقول : [ انني ارى زجاجة فارسم اسطوانة ] ، اما ( غري ) فيقول : ـ [ انني ارى اسطوانة فارسم زجاجة ] وهو يرد على سيزان قائلا : ـ [ ان سيزان يحاول ان يقترب من الهندسة بينما ابتعد انا عنها وان الفكرة تنبع من رؤية الواقع ] ، وهذا قد جعله يختلف عن بيكاسو ، ان ( بيكاسو ) يقول :

ـ [ كثيرا ما يعمد كبار الرسامين الى وضع برنامج يسيرون عليه ويعكفون على تنفيذه ، كما يعكف الطالب المجد على تأدية واجبه ] ، ولذا كان يرفض ( التعبيرية ) و ( التراجيدية ) اللتين نراهما مجسدتين في أعمال ( بيكاسو ) ان ( غري ) اقرب ما يكون الى ( مؤلف نظريات ) ، منه الى رسام ولعل أفضل تعريف له هو .

ـ [ إنه أكثر الفنانين التكعيبيين تكعيبية ] :

فان كانت التكعيبية قد رسمت من ( بيكاسو ) و ( براك ) الا ان ( بيكاسو ) و ( براك ) لم يجعلا ( التكعيبية ) كل فنهم وحياتهم كما فعل غري بل ان ( غري ) ينفذ تكعيبية معينة لا تجد فيها عاطفة او احساس بل عملية تنظيم وتوازن في اللوحة دقيقة بحيث تنظم المساحات ، كما كانت في ذهنه ، لان الفكرة والتصميم يتمتعان عنده بقبلية سابقة للعمل الفني ، بينما يختلف ( بيكاسو ) و ( براك ) كلية عنه لان ( بيكاسو ) يرسم ما ينفعل به ويترك أشياء كثيرة تجد التجربة حلولا لها فالتصميم ليس سابقا للتنفيذ بل يتكامل وقت التنفيذ .

### فرناند ليجيه والتكعيبية :

لقد درس ( ليجيه ) الهندسة قبل الرسم ، لذا فقد اهتم بسيزان كثيرا وكان يحاول تطوير اسلوب ( سيزان ) على نحو شخصي وقد بقي في كل أعماله في مرحلة من ( التكعيبية ) هي مرحلة ( اختزال الاشكال ) وتحويلها الى اسطوانات وكان يحب الالوان كثيرا ويستخدمها بجراة ، ولقد درس الوان الانطباعيين ، دراسة جيدة ، وكان يعتمد عليها كثيرا بحيث أعطى التكعيبية معنى جديدا ، وقد دمج أسلوبه الخاص بتحويل الاشكال البشرية الى اسطوانات أو قطع من آلات قد أعطى تجربته الفنية اسما خاصا يسمى ( الفن الانبوبي ) ، وبذلك ابتعد عن التكعيبية مفضلا وجة نظره الخاصة .

اما بقية الفنانين اللذين مروا بفترة ( تكعيبية ) أو تأثروا فان أكثرهم لم يكن تكعبيا بالمعنى الدقيق لان التكعبية لم تكن الا مرحلة امتدت فترة قصيرة ، الا انها خلفت نتائج كبيرة في ( العصر الحديث ) لان كل مايراه الانسان اليوم من فنون ، يستطيع ان يقر من ان يتأثر بما قام به ( بيكاسو ) و ( براك ) و ( وغري ) خلال الاعوام ( ١٩٠٧ ـ ١٩١٤ ) .

### نتائج التكعبية :

بالاضافة الى ( الثورة الشكلية ) التي حققتها التكعبية حين حطمت الشكل ، وقلبت مفاهيم اساسية في الرسم فقد حققت ثورة في مفاهيم عديدة ، بحيث طبعت العصر بطابعها الخاص ، ويمكن ان نتحدث هنا عن نقطتين هامتين ، : أولا اختيار المواضيع : ان مواضيع لوحات الفنانين التكعبيين قد بدلت المواضيع التقليدية في الفن كله ، اذ اصبحت هذه المواضيع تختار من الحياة اليومية الحديثة ، بحيث أن التطور الصناعي والعلمي الذي حدث وتحدثنا عنه ، قد وجد طريقة الى اعمال ( التكعبين ) فقد كان الرسامون التكعبيون ، لا يرسمون الحدائق والطبيعة والبحيرات ولم يرسموا الا ( برج ايفل ) ، لانه يخدم اهدافهم ، لكنهم حصروا اهتمامهم بالانسان وما هو قريب منه او هو من ابتكاره [ ( طاولة المقهى ، والكراسي ، واقداح القهوة ، وورق اللعب ، والجرائد ، والكراسي ، والكمان ) والجيتار ] ، ان منطلق التكعبية هي تمجيد الانسان وكل ماله علاقة بالانسان ، من مواضيع ، والاقتصار عليها ، بل ان كل مابتكره الانسان في هذا العصر هو موضوع من مواضيعهم

### ثانيا : التقنية الجديدة :

لقد قدم لنا التكعبيون مواد جديدة ، أو تقنية جديدا فبالاضافة الى الحبر والورق استخدموا ( الملصقات ) ، وكانوا يلصقون ما يقع تحت ايديهم وحاولوا تقليد قطع ( الموبيليا ) ، فظهرت في لوحاتهم بعض الوانها وملمسها ، وكانت النتيجة ، أن أصبح الرسم لا يقتصر على مادة واحدة يرسم بها الانسان على قطعة قماش ، بل اصبح من الممكن استخدام اية مادة تخطر للفنان للتعبير عما يريده ، بحيث فتحت الافاق بعدهم للفنانين لادخال ابتكارات جديدة ، كما مزجوا الالوان بنشارة الخشب ، أو الرمل ، ليعطوا تأثيرات خاصة ، واستخدموا انواعا مختلفة في التقنية ، في عمل واحد [ القلم الرصاص مع الزيت ، الفواش مع الفحم ] وهذه الاساليب كلها اعتبرت حديثة وثورية في آن واحد لسببين اساسيين :

أولا : لقد تخلى الفن عن المفاهيم البرجوازية في الرسم التي تجعل الرسم بالزيت شيئا ، مرتفع القيمة عن غيره ، ويقيم كالجواهر ، بل ان شعارهم هو [ ليس هاما المادة التي ترسم بها بل الشيء الهام هو التعبير الذي تحصل عليه ] .

بيكاسو.. رأس فتاة

ثانيا : لقد اطلقوا حرية الفنان فاصبح الفنان حرا يستخدم الوسيلة التقنية التي يريد ليعبر عما يريد ، وهذا قد فتح الطريق واسعة أمام الفن الحديث كله .

واخيرا ان ( التكعيبية ) بجراتها في كل هذه النقاط قد فتحت آفاق الفن الحديث كله من كل المستويات ، الا انها لم تترك للفنانين الحرية على القارب كما فعل ( التجريديون ) فيما بعد لان ( التكعيبية ) قد أبقت الفن على ارتباط بالواقع ، ولم تتخل عن هذا الارتباط طيلة فترة حياتها ، الا انها فهمت الواقع والارتباط به من خلال أن العمل الفني هو عمل ( معماري ) و ( المعمار ) لابد له من أسس أي ابقت ارتباط الفن بأسس ولم تحطم هذه الاسس .

**النحت التكعيبي :**

**لقد كان من الطبيعي ان ينشأ مع الحركة ( التكعيبية ) نحتا فيما يتبنى الفكر ( التكعيبي ) ويعبر عن مسلماته ، والتكعيبية حاولت منذ البداية أن تستفيد من ( النحت ) ومن احدى المقومات الاساسية لهذا الفن ألا وهي ( البناء ) .**

ولكن تطور النحت الذي تأثر بالفن التكعيبي يبدو مختلفا عن تطور الرسم بالالوان ومن أشهر النحاتين ( برانكوزي ) و ( دو شامب فييون ) وكونزالس ، و ( أرشيبنكو ) و ( هنري لوران ) ، وقد تشابه النحاتون في اعمالهم ذو جهة نظرهم وفي ثورتهم على المفاهيم الاساسية التي سادت القرن التاسع عشر ، وبالاضافة الى كل هذا فقد قام بعض الرسامين بنحت بعض القطع الفضية ، امثال بيكاسو ( رأس فتاة ) ان الكلمة الاساسية التي تعرف وتلخص مفهوم ( النحت الجديد ) هي عبارة الشاعر ( ابو لوينر ) اذ يقول :

ـ [ ان مفهوم البناء تحول من نحت الى عمارة ] .

وهذه هي الثورة الاساسية التي حققها ( النحاتون التكعيبيون ) في اعمالهم بحيث ان النحت لم يعد يعتمد الطبيعة ليستمد عناصره منها بل كان يهدف الى خلق سطوح فتقاطع وتعبر عن الحجم بقوة وصلابة لم نكن نجدها في قطع النحت قبل ظهور التكعيبية .

**الشعر التكعيبي :**

لقد انعكست النظرة التكعيبية على الشعر وقد كان التكعيبيون في محاولاتهم الفنية الاولى يجمعون ( الشعر ) و ( الفن ) معا بحيث كان ( براك ) و (بيكاسو) و ( غري ) من الفنانين و ( ريفردي ) و ( ابو لونير ) ( كوكتو ) و ( ماكس جاكوب ) من الشعراء وان نظرة الشعراء لا تختلف كثيرا عن نظرة الفنانين ، لان الشعراء قد حاولوا العودة الى البناء الهندسي القديم للشعر اليوناني ، وحاولوا أن يرجعوا الوزن اى عدد المقاطع في الكلمة لا على الحركة الصوتية او بمعنى اخر .

[ كانوا يولون الفترة الزمنية التي يستغرقها نطق المقطع أو صغره لامن حيث الحركات الصوتيةللنبرات .]

**خاتمة :**

**اننا نستطيع ان نقول في خاتمة بحثنا عن التكعيبية، بان التكعيبية ثورة فنية ، الا ان هذه الثورة بقيت مرتبطة الى حد بعيد بالمفاهيم الاساسية ، للتصوير الزيتي وهي كما يقول احد النقاد الشباب :**

**ـ [ انها آخر محاولة متفائلة للفن الاوربي لان اسلوبها مازال يعتمد الى حد بعيد على التعبير على حقائق ازلية في الاشكال التي يرونها ] .**



النحات... هودون... فولتير



مدرسة فنية

(١)

# الكلاسيكيّة

اعداد: الحياة التشكيلية

## تمهيد

يعتمد ( النقد الفني ) على مصطلحات نقدية يلجأ اليها في كل مناسبة من المناسبات ، لتساعده على التصنيف والتحديد للتجارب الفنية ، وتقريبها للقراء، وقد أصبحت هذه ( المصطلحات النقدية ) شيئا لا يستغني عنه الفنان والناقد والمتذوق .

ولهذا تحتاج هذه المصطلحات الى تحديد ، والى توضيح حتى يتمكن الناقد والفنان من استخدامها للوصول الى الناس .. كما تحتاج الى مراجعة .. بين فترة وأخرى ... حتى تتوضح معانيها للقراء ، وما يطرأ على هذه المعاني من تبدلات ، ومن اختلافات .

وان مجلة ( الحياة التشكيلية ) ، التي بذلت جهودا كبيرة لتقديم دراسات نقدية متنوعة ، تشعر الان ، بأهمية هذه المصطلحات ، وترى أن من الضروري القاء المزيد من الضوء على بعضها ، حتى يساعد هذا التوضيح على تركيز المفاهيم ، وعلى دقتها ، لان أي حوار ببين ( الفنان ) و ( الناقد ) و ( المتذوق ) غير ممكن بدون اتفاق على تحديد معاني هذه المصطلحات ، ولهذا سوف تقدم دراسات حول هذه المصطلحات النقدية ، تقوم بترجمة بعضها ، وتقوم باعداد الاخر ، حين لا يتوفر النص الجيد الذي يترجم .. كما هو ؟

ولسوف تكون البداية من مفهوم ( الكلاسيكية ) هذه الكلمة التي استخدمت كثيرا في النقد الفني والادبي ، وتناقلها الكتاب والفنانون ، في أحاديثهم وكتاباتهم .

ويهمنا التأكيد هنا ، على أن هذه الكلمات المستخدمة لتحديد المفاهيم الفنية ، والمدارس والاتجاهات ، لا تملك [ التحديد النهائي الجامع والشامل ] لعدم امكاننا الوصول اليه ، بل هي تملك مصطلحا حيا ، له مراحل ولادته وتطوره ، وتبدله حسب الظروف التاريخية ، والحياة واختلافاته حسب الشعوب والامم .. وهكذا لا يفهم الا اذا درسناه من خلال تبدلاته ، وتغييراته حسب الزمان والمكان ... والمرحلة التاريخية .

« الحياة التشكيلية »

## ما هي الكلاسيكية ؟

لقد أتت كلمة ( كلاسيكية ) أو ( كلاسية ) من العبارات الانكليزية Class التي تعني ( طبقة ) ، وحين يذكر الانكليز عبارة : He has a class



وجه فتاة ... هودون

فهـذا يعني أنه ينتمي الى طبقة متميزة ، أو الى علية القوم ، ولهذا ارتبطت الكلمة بمن جمع ثروة أو ورث نبلا ، وحين استخدمت في الادب والفن ، أصبحت تعني ( الادب المتميز ) و ( الفن الجيد ) الذي يملك تراثا وثـروة .

وفي المعجم الانكليزي :

**ـ [ أن الفن الكلاسيكي هو الفن الممتاز الـذي ابدع من قبل الفنانين القدامى ، واصبح مرجعا ، أو مثلا يحتذى ] .**

**امـا قاموس الاكاديمية الفرنسية المطبوع عـام ( ١٨٣٥ ) فيعرف ( الكلاسيكي ) على انه [ النموذج الذي يحتذى في لغة من اللغات ، أو فن من الفنون ] .**

**اما الناقـد الانكليزي ( ماثيو ارنولد ) فيعـرف الكلاسيكي :**

**ـ (( المؤلف الذي أثرى الذهن الانساني ، فازدادت كنوزه ويمكن ان يقدم الادب خطوة الى الامام )) .**

ونلاحظ هنا بأن اختلافا جوهريا قد نشأ بـين النقاد الفنيين حول تعريف ( الكلاسيكي ) فمنهم من اعتبر ( الكلاسيكي ) ، يرتبط بالفن والادب القديميين فقط ، ولهذا أصبح كل قديم ... كلاسيكيا اذا كان متميزا .

لكن ( النقد الحديث ) ثار على هذا الراي ، ومثل هذه الثورة كل من الناقدين الشهيرين ( ماثيو ارنولد ) و ( سانت بوف ) ، اللذين أرادا أن يربطا الكلاسيكي بكل ما أبدع بامتياز وأصالـة ، فمن اتبع القدمـاء ليس كلاسيكيا ، بل هو اتباعي .... ومقلد للكلاسيكيين ، ولا بد لهذا مـن أن يكون تقليد القدامى مـن الكتاب والفنانين ، عملية ابداع ، وابتكار في تقديم هذه الصيغ ، حتى يكون الكاتب أو الفنان كلاسيكيا حقا .

لهذا قد يكـون الكاتب المحدث ( كلاسيكيا ) اذا أبدع في تقديم أدبه ، وكذلك الفنان ، ولهذا لا يمكن أن نقصر كلمة ( كلاسيكي ) على القديم وحده .

وهذه الثورة النقدية ، كانت نتيجة لصراع بين القدامى والمحدثين في القرن التاسع عشر ، اذ طرحت المشكلة على النحو التالي :

**[ لا يمكن أن يكون الامتياز حكرا على القدماء ، ولا يتمتع الانتـاج الادبي القـديم وحـده بالاصالـة والامتياز ، بل أن الفنان المعاصر يستطيع ان يصل الى الامتياز والاصالة ، فيجاري القدماء في ابداعهم المعترف بـه ] .**

**واذا قلنا بأن ( الكلاسيكي ) هو ما انتج بامتياز وأصالة ، فأصبح فنا معترفا به ومرجعا للاجيال ، تتحول كلمة كلاسيكية الى ( حكمة وصفية عامة ) ، ولا تقتصر على المعنى الضيق الذي تحدده حكمة ، (المدرسة الكلاسيكية ) الشائعة .**

وهكذا ، نستطيع القول ( بالتجربة الكلاسيكي ) و ( بالواقعية ـ الكلاسيكية ) الى آخر ما هنالك من التعريفات ، وهذا يدل على أن كل فن ... أصبح مرجعـا معترفا به ، وأخـذ شكلا ممتازا ولو كان ( تجريدا ) ، أو ( واقعيا ) ، ويمكن أن يصبح مرجعا للتجريديين والواقعيين .

ولم يقتصر تعريف ( الكلاسيكية ) على هذه المعاني التي ذكرناها بل أخذت صيغـة جديدة ، ناشئة عن الصراع مع ( الرومانتيكية ) في القرن التاسع عشر .

**يقول ( غوته ) :**

**ـ (( انني أسمي الكلاسيكي كل ما هو صحيح ، والرومانتيكي كل ما هو عليل )) .**

**فكل عمل يملك مقومات المتانة والصحـة ، ولا يتردى في الحالة المرضية يكون كلاسيكيا ..**

**وقـد عرفت الكلاسيكية نتيجـة لمقارنتهـا مـع الرومانتيكية على النحو التالي :**

**(( الكلاسيكية ... الفن الذي وصل الى امتلاك قواعد معينة ، تجعله متينا متناسبا منسجما يملك الخطوط المحددة للاشكال ، ويعالج المواضيع النبيلة التقليدية بأصالة ، ولا يولي الفنان لعواطفه أية أهمية ، بـل يريد البناء المتين ، الذي يعتمـد على الاشكال**

المعمارية الراسخة ، التي ترتكز على أسس واضحة )) .

( فالكلاسيكية ) تقف ضد ( الرومانتيكية ) ، لأن الرومانتيكية ، تولي التعبير الفردي الاهمية الاولى ، وتعطي للجانب الذاتي أهمية في التعبير ، وهكذا تتعارض المدرستان من حيث الاشكال والمواضيع والمضامين ..

ذلك لأن ( الكلاسيكية ) تعني بالصياغات الهندسية الراسخة التي تستند الى قواعد ثابتة ، وتلح على موضوعات على علاقة بالاساطير والدين والطبقات الارستقراطية ، وتقدم لنا فنا متماسكا يعبر عن القيم الخالدة ... الحق والخير والجمال ... بمفاهيمها التقليدية .

أما الرومانتيكية فقد أعطت الاهمية الاولى للصياغات الذاتية ، والحركية والاشكال المتحررة من قيد الخط المتين ، ولجأت الى وهن الخط ، والى استقلال اللون عن هذا الخط ، ليعكس ما هو ذاتي عميق ، وربطت موضوعاتها بالاحداث الراهنة ، فابتعدت عما هو تقليدي ، وقدمت مفهوما جديدا ، وهو أن الفن يعكس العواطف ويقدمها ، ولا فن بلا عواطف انسانية .. بعيدا عن المفاهيم التقليدية التي حددتها الصيغ المألوفة .

وهكذا بدأت الاتجاهات النقدية المعاصرة تميل الى تحديد الكلاسيكية ضمن مفاهيم محددة ، وتعريفها التعريف الدقيق الذي يمنع تداخل هذا مع الفنون الاخرى لهذا قيل :

**ـ (( لقد ولدت الكلاسيكية في اليونان ، وورثها الرومان ، وأحياها عصر النهضة ، ثم بعثت في أوربا في القرن الثامن عشر )) .**

**وهذا التعريف جعل الكلاسيكية ، مدرسة فنية ، تتمتع بخصائص واضحة ، وجدت في مراحل معروفة، وليست مجرد وصف يضاف الى مدرسة فنية لتحديد امتياز بعض التجارب ، وتفوقها وأصالتها .**

**وعلينا هنا نتنبه الى عدة نقاط هامة :**

**أولا : ان الكلاسيكية التي يتحدث عنها النقاد الاوربيون هي الكلاسيكية الاوربية تحديدا ... وان المفهوم الذي يعالجه هؤلاء النقاد من خلال تجاربهم الفنية وظروف تطور الفن الاوربي وحده .**

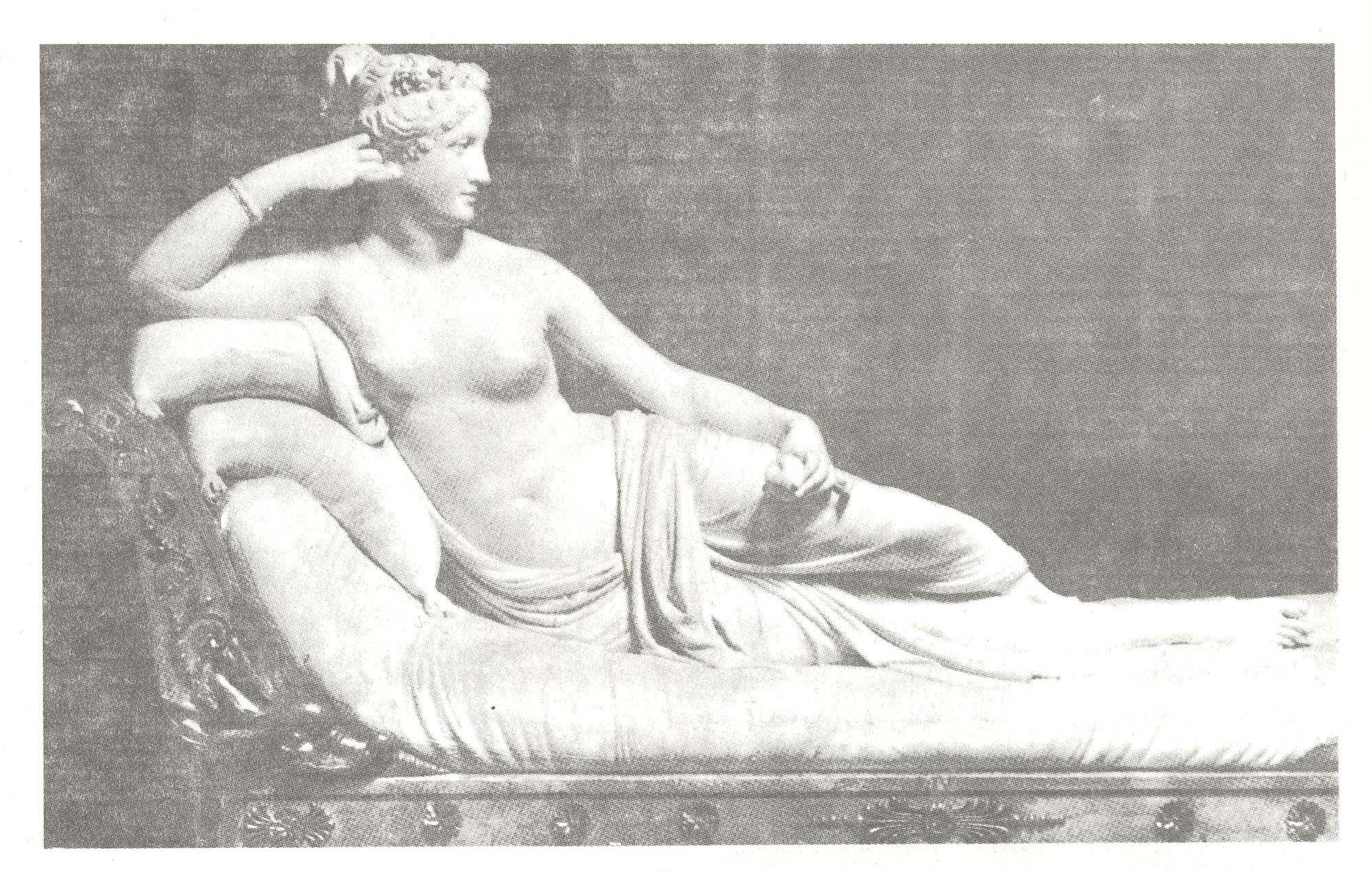
**ثانيا : ان ( الكلاسيكية الاوربية ) هي المرجع الرئيسي للفن الاوربي ، وان العودة الى الفن الكلاسيكي الخاص بهم يجعله مرجعا ، ويعبر عن أصالة التعبير الفني عندهم .. ولهذا من الممكن أن يكون ( الفن الكلاسيكي ) عند شعب آخر متباينا مع هذا المفهوم ، ويقدم كلاسيكية أخرى ، ولهذا يختلف ( الفن الكلاسيكي الياباني ) عن ( الاوربي ) ، وكذلك ( الفن العربي ) لاختلاف المفاهيم الفنية التي أصبحت مرجعا لهذا الفن .**

**ثالثا : قد يختلف الكلاسيكي بين شعب وآخر ضمن الفن الاوربي نفسه ، فالكلاسيكية الفرنسية غير الايطالية وتختلف مفاهيم التعبير الفني عند ( الالمان ) ، وتختلف التجارب الكلاسيكية عندهم تبعا لذلك .**

**رابعا : ان ظهور الكلاسيكية في مراحل مختلفة ، وعند شعوب متباينة ، وشروط اجتماعية واقتصادية مختلفة قد أدى الى وجود مفاهيم كلاسيكية ، وفق هذه الظروف ، وبالتالي وجود ( كلاسيكيات ) ولهذا لا يمكن أن يكون التعريف الذي قدم شاملا بل يمكننا القول بان هذا التعريف دقيق يدل على الفن الذي أصبح مرجعا ... لكل الاوربيين ، بحيث قدم لهم المثل**



النحات هودون



النحات كانوفا .. فينوس جالسة

**الذي يحتذى رغم الاختلافات ، التي نشأت نتيجة التطور ، وتحت تأثير ظروف المكان الذي نشأت فيه المدرسة ، والزمن الذي تطورت عبره ، ولهذا لا بد لنا من أن ندرس تطور هذه الكلمة عبر التاريخ لنشرح الظروف التي مرت بها .**

**من الفن اليوناني**
**الى القرن الثامن**

ان ما اعتبر كلاسيكيا في (الفن اليوناني) هو الشكل الفني الذي يمثل أفضل ما أنتج ضمن التراث اليوناني، والذي يتجاوز الاشكال الفنية السالفة، ولهذا فالاسلوب الكلاسيكي عند اليونان هو ثمرة الفكر اليوناني المرتبط بالحس ، والذي يريد اقامة توازن وتناسب يتحقق فيه الشيء البطولي والانساني ، ويتضمن محاولة اعلاء الواقع . فتمثال ( أبولو ) يحمل فكرة ( التعالي ) ويمثل الشكل الرجولي الاكثر نبلا ، ونسبا جمالية من غيره ، و ( فينوس ) تمثل الشكل الأنثوي الاكثر نبلا ونسبا جمالية من غيرها ، والاشكال الرياضية اليونانية المنحوتة تعكس أجسادا بشرية تتمتع بمثل عليا ، وبأشكال تشخص لنا الرياضي بالمعنى المثالي ، ولهذا يقدم هذا الفن المثل الاعلى للشخص العادي ، والتناسب المثالي لما نراه في الواقع .

وحين انتقلت هذه المثل اليونانية الى ( الرومان ) و ( عصر النهضة ) بدأت تأخذ شكلا رياضيا محددا تماما ، وبدأت تنتشر العلاقات الهندسية التي تحدد الجمال وفق هذا المثل الاعلى ، والتي ترى الجمال هو تناسق وتناسب يأخذ شكلا رقميا محضا .

وفي ( عصر النهضة ) ، تمت عملية احياء للفن الكلاسيكي فأخذ الفنان بنفس الأسس المثالية للتعبير الفني ، فأصبحنا أمام فن يوناني من حيث المبدأ ، وتدخل ( العامل الديني ) الجديد ، فاختلطت المثل اليونانية الجمالية بالعوامل الجديدة ، وهكذا رسم الأنبياء ورجال الدين والشخصيات الدينية بنفس المفاهيم ، وقدموا من خلال نفس التصورات الجمالية.

وتطورت هذه المفاهيم لدى ( الرومان ) ، وأصبح الامبراطور أو الشخص الدنيوي يرسم بنفس المفاهيم، ويقدم لنا مثاليا ، يتجاوز العادي ، وشملت هذه المفاهيم الفن الاوربي في المرحلة اللاحقة وارتبط بالكنيسة والطبقة الارستقراطية .

ولقد مثل ( فن الباروك ) أول محاولة عرفها الفن الاوربي للتمرد على الكلاسيكي ، الذي بدأ يعطي الخيال أهمية تفوق ( التناسب ) ، وبدأنا نرى الصيغ التعبيرية تزداد انتشارا مع الزمن ، وتبدل المفهوم الجمالي الكلاسيكي الذي يلح على التناسب ، باتجاه الضخامة والعظمة والابهة ، ذلك لان ( الكلاسيكي ) لا يرسم الخط

أو الزخرفة الا اذا كانت مرتبطة بالمفاهيم الجمالية التي تعطي المتانة والتماسك . بينما نرى ( الباروكي ) يقدم لنا بعض التفاصيل التي تخرج عن الاطار الهندسي الجمالي ، للتأكيد على ما هو ضخم وما هو عظيم يتجاوز الانسان ، وهكذا دخلت العاطفة ولعبت دورا في تحديد الجميل على أنه ما يتجاوزنا ويرهبنا ، وهكذا ارتبط هذا الفن بما هو رائع وضخم ...

**وهكذا أصبحت ( الكلاسيكية ) تعني [ الفن الذي يعنى بالدقة والوضوح ، ولا يرتبط بالخيال والعاطفة ، ويحمل هدوءا ونسبا جمالية متناسبة ] ، وهذا ما لا نراه في الفن الباروكي ، الذي أولع بالزخارف التي لا ترضي حاجة جمالية ، بقدر ما تعكس الرغبة في التأثير على المشاهد لاشعاره بالضخامة ، والكلاسيكي يقف ضد مفهوم ( الروكوكو ) الذي يمثل فن الترف ، غايته اللذة والمتعة المباشرة ، فهو لا يبالغ بالباروك ، ولا ينحدر كالروكوكو بل يريد التناسب والتناسق فيخاطب العقل لا الحواس ولا اللذة .**

**لهذا نرى تجارب ( رمبرانت ) تعكس المفهوم الباروكي اكثر مما تعكس الجانب الكلاسيكي بينما تتجه تجارب ( بوشيه ) الى التعبير عن الجانب الحسي الذي يقربها من فن ( الروكوكو ) .. ويمثل ( بوسان ) تجربة احياء الكلاسيكية تمام التمثيل .**

**وفي الحقيقة ان تجربة ( بوسان ) لها اهمية كبيرة لانها تقدم لنا اول محاولة لتطبيق القواعد الكلاسيكية على الفن الفرنسي وعن طريق دراسة الطبيعة ، وهكذا اعاد ربط الكلاسيكية بالموضوعات المعاصرة له ، وأعطى التماسك في التعبير ، وفي الحركة .**

**ولو درسنا أعماله ، نجده قادرا على التعبير عن المفهوم الكلاسيكي ، اذ يدرس المنظور ويقوم الموضوع بمتانة في الخطوط ، وفي نفس أعطت امكانية تطبيق الكلاسيكية على المواضيع المرسومة في الطبيعة الخارجية والوصول الى نتائج متميزة .**

**ونلاحظ بان البحث عما هو خالد وأبدي ، عبر التعبير الفني المتناسب والجميل قد أعطى للكلاسيكية مفهومها الجديد الذي جسده ( بوسان ) بشكل واضح ، وفي الحقيقة كانت تجارب الفن الاوربي تسعى الى ( الكلاسيكي ) لتستمد منه المقومات التي تجعل تجاربها خالدة وآبدة .**

وهذا ما حدث في ( فرانسا ) بعد الثورة الفرنسية حين دعا ( دافيد ) الى ( الكلاسيكية المحدثة ) التي انطلقت من نفس أفكار الكلاسيكيين حول الفن المتميز الذي يملك قوة التعبير بالخط وانتفاء العاطفة والموضوع النبيل .

وحين جاءت ( الرومانتيكية ) الى أوربا بعد ( الكلاسيكية الحديثة ) ، وبرزت تجارب ( دولاكروا ) الذي ركز على اعطاء الاهمية الاولى للمبالغة والخيال الجامح العاطفي ، وبدأ يعتمد على وهن ( الخط ) بدلا من الدقة ، وعلى اللون الذي يعكس العالم الداخلي بدلا من العالم الخارجي ، بدأنا نرى أن ( الكلاسيكية ) أصبحت عبارة عن ( أكاديمية ) سقيمة ، ضيقة الافق ، أصابها الانحلال وتحولت شيئا فشيئا الى فن ( اتباعي ) لا ابداع فيه ، وهكذا تعرضت للهجوم الشديد .

**وحين ظهرت ( الواقعية ) في الفن ، وخصوصا في القرن الخامس عشر والتاسع عشر أصبحت الكلاسيكية فنا مرفوضا أيضا ، وذلك لان ( الفن الواقعي ) اتجه الى الناس العاديين ، ورسم الشخص كما هو ، وبدون أية مثالية ، وابتعد عن الموضوعات الاسطورية والدينية نحو الاهتمام بالحياة اليومية ، وبدأنا نرى الفنانين يصورون ( البشاعة ) بدلا من الجمال ، ويهتمون بابراز الفرد العياني بدلا من المفهوم المجرد للانسان ، وأصبحت الكلاسيكية فن طبقة ارستقراطية ودينية ، ولهذا ثاروا عليها ، وعلى أسسها كلها .**

**ولهذا فالكلاسيكية من مفهوم واقعي تعني شكلا من الواقعية اتجه الى التعبير عن مثل أعلى للانسان أفقده انسانيته ، وارتبطت بطبقات حاكمة ... تمرد عليها التجارب الفنية التي ارتبطت بالحياة اليومية ..**

**ولهذا نستطيع القول أن الكلاسيكية هي ابنة بارة للعقل ومفهومه التقليدي ، ولهذا ثارت عليها كل الحركات الفنية التي اتجهت الى التجربة أو الى الخيال أو الحس ، أو الى الواقع الخارجي لتؤمن بوجوده الراسخ ، والذي لا يعترف بأنه أقل أهمية من واقع مثالي عقلاني أو ظل له كما أمنت المثاليات الافلاطونية .**

**ولم يبق من الكلاسيكية في عالمنا المعاصر الا مفهوما واحدا وهو الدقة والرسوخ والقيم التي تبقى ، ولهذا تبدو كل محاولات الفنانين المعاصرين تسعى الى هذا الفن ، الذي ينافس ( الكلاسيكي ) في خلوده وعمقه وتماسكه ، وتعبيره ، ولكن بأساليب مختلفة ، وطرق متباينة .**

**وبالتالي يحاولون تجديد النظرة الى معاني الكلمة ، حتى تتمكن من البقاء ، لكن سنوات النضال الشاقة التي خاضها الفن ضد ( الكلاسيكية ) جعلتها ترتبط في ذهن كثيرين بالعبودية لتقاليد يريدون الخلاص منها ليتحرروا ، ولهذا يقول ( هربرت ريد ) :**

**ـ « انها محاولة دائمة من أجل احياء ديكتاتورية عصر النهضة » .**



# الكلاسيكيّة .. في القرن التاسع عشر

ترجمة واعداد: فريد جحا

## مقدمة

تترك العصور في أفكارنا صورا تغدو أبسط فأبسط كلما بعدت عنا ، وشيئا فشيئا تتلاشى التنوعات ، وتغيب في الظل المواهب ، القمم وحدها تبقى منارة بأمجادها ، أما القرن التاسع عشر، الاقرب الينا، فيبدو صاخبا ، ومتقلبا . فالطرز فيه تتابع ، متواترة كالثورات ، والافكار والعواطف والامزجة فيه يتعدى بعضها لبعضها الآخر ، بينما ينبثق الافراد فوق الانظمة المتهدمة، والفنانون فيه ليسوا أقل نضالا من المتمردين، فهم ينظمون معارض كما ينشئون حواجز ، والصحف ترفع عقيرتها ، نافخة أبواقها ، ومعلنة الهجوم ضد المجمع ، وضد الادارة ، الرومانسيون يهاجمون الكلاسيكيين ، والواقعيون الرومانسيين ، والطبيعيون الواقعيين ، والرمزيون الطبيعيين ، والمدارس تولد بأسرع من ولادة الاجيال ، ثم تنقسم الى شخصيات قوية ، أما المتواضعون والمعتدلون فيجدون صعوبة في فرض أنفسهم: ان على ( كورو ) مثلا أن ينتظر شيخوخته حتى يحظى بالشهرة .

وهناك سمة أخرى ، جديدة جدا ، هي التأثير الذي تركته أشكال العصور السابقة ، أو البلاد الاجنبية والنظريات الجمالية والعلمية أو الاجتماعية .

لقد اقتحم ( ديدرو ) من قبل ، جمهورية الفنون ، انه حبر النقاد ، الذين سيذهبون ، طوال القرن التاسع عشر ، الى الصالونات ، ثم الى المقاهي والمشارب ، وأمام الفنانين المغتبطين أو الثائرين ، ليمدحوا أو ليمزقوا ، لينصحوا أو ليؤنبوا ، ليتحنكوا وليخطبوا دائما ، وبعد قليل سنجد أمامنا فطنة ( بودلير ) الارستقراطية ، وهدوء ( غوتييه ) الاولمبي ، كان بامكان أكثرهم ، مثل ( زولا ) ، أن يعطوا مختارات مقالاتهم العنوان الذي أعطاه لواحد من كتبه (( أحقادي )) .

وأدهش العلماء والاطباء والصيادلة ، باكتشافاتهم ، الفنانين الذين كانوا يبغون مثلهم أيضا ، أن يصبحوا طبيعيين ، وأن يجزئوا الالوان ، ويحللوا الطيف ، ويعيدوا تصوير جري الحصان الحقيقي ، ولقد أخذ المهندسون المعماريون يستعملون بعد مونج(١) الهندسة الوصفية، وفن قطع الحجر، ويدرسون مقاومة الروافد الصغيرة المصنوعة من الحديد أو عامل تمدد الاسمنت المسلح ، بحيث توقفت العمارة عن أن تكون فنا فحسب، لتغدو علما أيضا ، وتولد عن المعمار القديم ، للقرنين السابع عشر والثامن عشر ، المقاول والمهندس ، ان الصلات بين الفن وبقية الانظمة الفكرية لم تكن يوما أكثر خصوبة مما كانت عليه في تلك الايام .

وعرف علماء الآثار والرحالة الفنان الى عوالم مجهولة : لقد انبثقت من الماضي بلاد الكلدانيين والآشوريين والمصريين القدماء، وخرجت الصين واليابان من الضباب البعيد، وأثارت فنون هذه الشعوب الاخيلة، وزود التاريخ الفنانين بموضوعات العصور الثائرة وأشكالها ، بحيث أن المصورين ، والمعماريين في اندفاعهم الجديد ، قد استعملوها دون أن يوفقوا بينها .

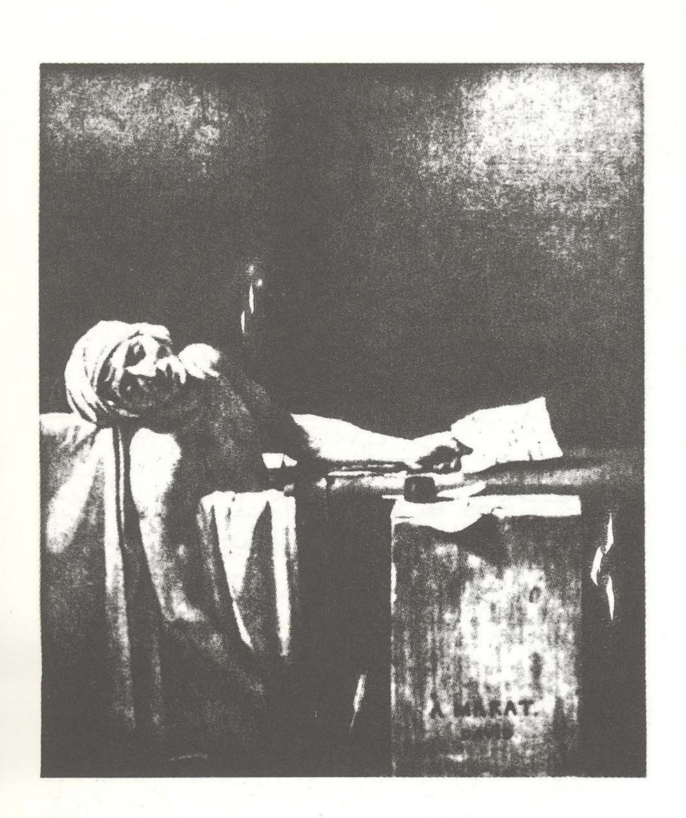


دافيد ... فتاة

ولقد كان للاغارات القومية والاجتماعية صداها في الفن ، وأخذت الشعوب تفتش في ذكريات ماضيها المجيدة عن براهين وحجج تعزز استقلالها السياسي ، واخذ العامل والفلاح يظهران لدى المصورين والنحاتين، ونظرية الفن النافع المفيد تعارض نظرية الفن للفن ، اما الفنان فقد أراد بدوره ان يتحرر من الوصايات والتقاليد ، وأحس انه مدعو لاداء مهمة الهية تقريبا ، وأعلن نفسه نبيا ، أو ساحرا ، وكره البورجوازي ، وانتهى به الامر الى الا يتوجه الا الى ناد أو مجموعة من الخبراء ، بحيث منحه ذلك فرصة متاحة لعرض اعماله ، والتوجه الى الجمهور الواسع ، والتفتيش عن مجموعا تمن الناس أكثر سعة ، مما جعل فنه اكثر غموضا ، وهكذا استقبلت أبهاء الفن ومعارضه فرقا من الفنانين الذين أرسلوا اليها ، بغرض توجيه الانظار الى انفسهم ، لوحات ضخمة وعديدة أو مثيرة للجدل والصخب ، مما أدى التشكيل والمهنة في آن واحد .

ومع ذلك ، فان هذه الموجات اذا لم تتوقف عن الاستثارة ، والغليان فانها قد استجرت بتيارات كبيرة أشار عنفها وسرعتها بشكل اجود الى اتجاهاتها ، وهكذا فان كل عرض كان موقوفا ، بغرض تسجيل انعطاف ، او تعريف ، أو فهم حقيقة معقدة ، على التضحية ، وحتى على المكر والحيلة : فكيف لا يعتزل الفنان الحقيقي هذا كله ويغدو بعيدا عن هذه الاجواء ، كان المصور ( انغر )(٢) رومانسيا بالنسبة للكلاسيكيين الرافيديين(٣) وكلاسيكيا بالنسبة للرومانسيين ، كما كان الانطباعيون طبيعيين في أعين المشاهدين الذين ينظرون الى موضوعاتهم فحسب ، وشعراء لدى الذين يتاملون سحر النور في لوحاتهم وفتنته .

وهناك ، على كل حال ، تبسيط ضروري ، فلقد كانت المدارس المحلية كثيرة في اوربا القرن التاسع عشر الثائرة ، الا ان علينا لكي نرسم لوحة مجملة ان نهمل ، طوعيا ، التنوعات ، وان نعتمد وجهة نظر واحدة ، ان باستطاعتنا دون ان نتهم بتعصب قومي ضيق ، رؤية جميع الحركات والتيارات في فرانسا . لقد مارس هذا البلد ، خلال هذه الفترة دور المعلم الاول ، الذي كان خلال عصر النهضة في ايطاليا ، واذا كانت انكلترا ، في مفتتح القرن ، قد حافظت في جزيرتها على مدرسة اصيلة ، فان المانيا مثل رومانيا ، وبلجيكا مثل هنغاريا، قد عرفت واتبعت الفن الفرنسي ، ان الكلاسيكية . والرومانسية . والواقعية . والطبيعية . والانطباعية والرمزية وجميع الحركات التي تتابعت حتى عشية الحرب قد ولدت في فرانسا ، واليها اتى مصورون اجانب يلتمسون دروسا ونماذج وامثلة ، لقد سيطر الفن الفرنسي على القرن التاسع عشر ، كما كان قد مارس نفوذه في نهاية القرن السابع عشر ، واثناء القرن الثامن عشر .




موت مارا ... دافيد

## ١ ـ المدرسة الكلاسيكية

ظهرت الكلاسيكية لبعض المؤرخين عن طريق كتلة رخامية ، وتوجد لها مع ذلك ، عدة أنواع منها : فكلاسيكية(٤) و ( كانوفا )(٥) ليست كلاسيكية ( دافيد )(٦) ، التي لا تشبه البتة كلاسيكية ( فلاكسمان )(٧) أو ( أنغر )(٨) ، ذلك أن أصول هذه الحركة تفسر التنوعات فيها ، فالمناظر ، التي تقدمها ايطاليا للفنانيين العالميين ، الذين كانوا يأتون اليها بحثا عن طرز فنية ، كانت متنوعة الى حد أن بعث العهدين اليوناني والروماني قد اتخذ في عيني كل فنان مظاهر مختلفة .

ان هناك عهدا قديما ولطيفا اكتشفه العلماء والفنانون في خرائب ( هيركولانوم )(٩) و ( بومبيي )(١٠) . ولقد تأملوا باعجاب في مجموعة انتيشيتا لا يركولانو الموضوعات الإسكندرية ، واعشاش الحب ، وأسواق الهوى ، ووجدوا مرة ثانية الزخارف ، والجص في منزل ( نيرون ) المذهب والمكتشف منذ القرن السادس عشر .

وهكذا غدت الاسطوريات طراز العصر بعد عام ( ١٧٧٥ ) فبيرسيه(١١) و ( فونتين )(١٢) اللذان لقبهما رفاقهما ( بالاتروسكيين )(١٣) جمعا في تعميماتهما رسوما نقلوها عن الزخارف القديمة ، وانتزعا منها تشكيلاتهما في عهد الامبراطورية ، وفن مدينة بومبيي كان ، في مفتتح القرن التاسع عشر ، واحدا من نماذج الزخرفة:

ان القاعة الزرقاء ، وقاعة حمام الملكة ( هورتنس ) في قصر بوهارنيه مثلان على ذلك ، كما أن الاثاث الخشبي الذي رسمه كل من ( بيرسيبه ) و ( فونتين ) والمستوحى من ( بيرانيز )(١٤) . يظهر كما لو أنه منقول غالبا من لوحات مدينة بومبيبي الجدارية ، ان هؤلاء الرجال يحبون الله ، ولا يستطيعون الاكتفاء بالرواقية الاحادية اللون للكلاسيكيين الصرف .

ان كثيرين من هؤلاء الفنانين قد درسوا نماذجهم البومبيية ، التي تستجيب ، بشكل جيد ، للتقليد المستمر الثابت ، ( فجان باتيست رينبو ) يحب فن العهد القديم هذا ، الذي كان فن كل من بومبييو باتوني ومنغس(١٥) وفيين(١٦) ، انه يعالج الموضوعات ، على ذوق العصر مثل حب ( بسيشه )(١٧) و ( تربية اخيل ) ولقد عرض أعمالا مثل اللطيفات الثلاث التي تمثل ذوقه في التعلق بالجمال الانبق المتعرج ، انه في التمثال ، لا ينفك عن تأمل ملامح المرأة ، ان نماذجه هن فتيات بوشيه(١٨) التي شاهدها معاصر لكونوفا .

ما من أحد كان أكثر حساسية من ( برودون ) تجاه هذا العهد القديم ، ان رسومه تقدم لنا معلومات عن الموضوعات التي كانت تلذ له في روما ، وهي الموضوعات التي فتنت الفنانة ( أنجليكاكوفمان ) ، الحب يخضع العقل ، وصور رمزية تبدو وكأنهامستمدة من مختارات الشعر المحدثة، والكتب التي زينها بالصور اثناء عهد الثورة كانت : ( دافينس وخوليه )(١٨) ، وفن الحب لجانتيل برنار ، ان الزخارف التي رسم تمهيداتها في ظل الامبراطورية تجمع الفصول الاربعة والآلهة السعيدة ، ان العهود القديمة لم تكن البتة متصنعة ولا طنانة ، فهو لا يتجه أبدا الى مدرسة برغام(١٩) بل الى مدرسة الاسكندرية ، وهو ليس رومانيا ، ولكنه هيلينستي ، شأنه في ذلك شأن شينيه(٢٠) ، ان الوضوح القمري الذي كان من قبل قد أنار نوم أنديميون(٢١) ( ١٧٩٢ ) ، يتوضع في لمسة ضوء الطباشير على ورق أزرق من أوراق دراساته : انه ليس الشعاع المصطنع الذي كان يدخل الكآبة في شعر شعراء البحيرات الانكليز ، انه مداعبة الليالي التي توقظ في مرمر الآلهات اللحم المرتعش ، وهو السر الخفي واللغز الذي يغلف ويصهر النقوش البارزة القاسية للحقيقة ، ان عاطفة الظرف قد أحس بها تلاميذ دافيد انفسهم : الم يرغب ( جيرار )(٢٢) مثلا ، في لوحته ( بسيشه تتلقى قبلة الحب الاولى ) (١٧٩٨) أن يعبر عنها ؟

كذلك عاشت هذه العهود القديمة لدى عدة نحاتين معاصرين : ان ( كانوفا ) قد منحها اسلوبا خاصا ، انه، هو ايضا كان يحب الوجوه الوسيمة الاسطورية ، والهيبيات(٢٣) ، والراقصات ، والبسيشات ، وعندما عرض الامير ( تزارتوريسكي ) ، قد حوله بسرعة الى كيوبيدون(٢٤) ، وعندما شيد قبر البابا كليمانت الرابع عشر ، عرض في الضريح اعتدالا لا يحث على هذا الخلق، فلقد كان في تلك التماثيل بعض التخنث ، وشيء من التكلف يترجم عن هذا القرن الثامن عشر الغارب ، كان بعض النقاد يريدون نغمة اكثر قوة ، لكن كيف لا نتأمل باعجاب هذه الاجساد التي تسمح تعرجاتها المستديرة بانزالات النور والظلال ، وهذه الفينوسات المنتصرات اللائي يختلجن بكل مافي بولين بورغيز(٢٥) من شهوة حسية .

لقد ورث الدانمركي ثورفالدسن الاقل لطافة ، والاكثر تعلقا باليونان ،البدائية التي اكتشفها في زخارف المداخل المثلثية لجزيرة ايجين(٢٦) ، و ( بارتولوني ) من كارارا البعيد عن روما الامبراطورية والقريب من القرن الثامن عشر الفرنسي ، والالماني شادو الاكثر تنظيما ، ودانيكر الالماني الآخر الاكثر ميلودرامية ، والروسي الصغير ( مارتوس ) ، ان هؤلاء جميعا قد ورثوا هذه الجمالية التي جناها في فرنسا فنانون امثال ( شينار ) التي كانت تماثيله النصفية توافق سحر القرن الثامن عشر ، وتصحيحات الفن الكلاسيكي ، وشوديه الذي كان الحب لديه يلهو مع فراشة في لوحة تصلح لتزيين كتب المختارات ، وبوسيو التي تبدو نماذجه المجسمة وكأنها اعدت لخزف مدينة ( سيفر ) المبرغل ، والذي كان معاصروه يلقبونه ( بكانوفا الفرنسي ) ، أو تلاميذ كانوفا وبوسيو في انكلترا ، من امثال ( ويستماكوت أوجيبسون ) أو ( شانتري وجيمس يوث ) . ان هذه العهود القديمة هي عهود نظام قديم ، ولذلك عرفت ، في ظل الملكية العائدة الى فرنسا ، تجديدا، وسحرت زبائن بواديه النحات(٢٧).

فكيف استطاع دافيد واصدقاؤه ، هؤلاء الثوريون الذين الغوا اكاديمية الفنون الملكية الملطخة سمعتها **بالتخنث السياسي والفني ، كيف استطاع هؤلاء ان يقبلوا جمالية هذا الفن ويستضيفوها لديهم ، ان اعمال ( دافيد ) الاولى تذكر بالتأكيد ، دروس ( بوشيه ) واستاذه ( فيين ) امثال لوحاته النصفية ، ولوحة والدة زوجته ، ولوحة الفنان الظريفة ( مدام بيكول ) ، وتكشف فيه عن ( فنان معلم ) لا عن ( فنان محدد ) ذلك أن ( دافيد ) قد اعتنق الفن الجديد في روما ، على يدي ( كاتروميردوكوانسي ) ، هذا النحات الذي كان نظريا اكثر من كونه فنانا ، يعقوبي النظرة الجمالية والدينية التي تؤمن بالجمال السامي المطلق الذي عرضه ( وينكلمان ) في كتابه ( تاريخ الفن لدى القدماء )والمنشور في عام ( ١٧٦٤ ) والذي عرض فيه نظريته . قال : [ اننا لا نستطيع ، نحن غير الكاملين ، ان نعرف الجمال الذي هو مرادف للكمال ، لسنا جديرين بأن ندرك منه**

سوى خصائصه ، والبساطة والوحدة فيه ] ، ذلك [ اننا نحس ونتذوق الجمال بجوارحنا ، الا اننا نتعرفه ونقبض عليه بعقولنا ] ، فهو بسبب ذلك عام شامل ، انه ، انطلاقا من ذلك ، ينبغي أن يقدره بنو البشر من جميع البلاد وجميع الاجناس ، انه لذلك غير محدد ، ولا يقدم البتة ميزة خاصة ، فهو يتكون من التصميم ، في الشكل الذي هو معقول واسمى من اللون الذي هو حسي ، اني لذلك هادىء ، في وضع من الراحة ، لان الحركة [ صدمة ، عرض زائل ] ، ان الجمال المطلق ، مثل الكمال ، لا ينتمي الى هذا العالم ، والفنان يختار ، من بين نماذجه ، اجمل اقسامها ليقيم منها الجمال المثالي ، اننا نجد هذه النظرية ، التي كانت نظرية المدرسة الكلاسيكية الفرنسية ، لدى ( مينغز ) و ( هاجيدورن ) و ( ميليزيا )، و ( كاترومير دو كوانسي ) أولئكم الذين نشروها في الاكاديميات والمحترفات ، في المانيا وايطاليا وفرانسا ، بل في انحاء اوروبا كلها .

طمح ( دافيد ) الى تصوير عمل يكون بيان ( المدرسة الجديدة ) ، فكان هذا العمل لوحته ( قسم الهوراسيين الثلاثة )(٢٨) ( ١٧٨٤ ) . فالموضوع فيها مأساة سوداء على شاكلة العام ( ١٧٧٥ ) والشخصيات تقوم فيها بحركات كثيرة ، الا ان كل شيء فيها (مفصل) ان صح التعبير ، ويوحي بحياة العصر القديم : العواطف والهيئات والوقفات ، والالبسة ، واللوازم ، والديكور، وكل مافي اللوحة [ مذكر ] : فليس في الرسم ، وما يحيط به ، هذا الاسلوب الضبابي الذي كان يلذ للاسكندريين المعاصرين ، ... الرجال والنسوة في اللوحة تماثيل رومانية قديمة : فراس الهوراس الاب الشيخ منقول عن رأس ( مارك أوريل ) ، والام عن صورة امرأة منحوتة على الكابيتول ، ذلك ان ( دافيد ) الذي ملأ رحلته الاولى الى ( روما ) لوحات رسمه الاولية بالرسميات التي نقلها عن محتويات المتاحف ، [ تماثيل، وجرار ، وزينات مصنوعة من العقيق ] وعن الابنية الاثرية ، قد منح منها منذ ذلك الوقت أيملأ تشكيلاته التي كانت مآسي قديمة مثل لوحاته : [ موت سقراط ١٧٨٧ ] و [ حملة الفؤوس يعيدون الى بروتوس جثمان ولده ١٧٨٩ ] ، أو موضوعات لطيفة مثل لوحة [ باريس وهيلين(٢٩) ١٧٨٨ ] ، الا انه كان يتذكر دائما في جعل الوجوه على مثال الاقدمين .

لقد بقي ( دافيد ) طوال حياته ، قويا لما اعجب به في شبابه : فلقد صور لكي يستذكر بعد عهد ارهاب الثورة وفاء امرأته ، النساء السابينيات(٣٠) ، وجمع في لوحة واحدة ، لكي يحتفل بأبطال الوقائع ، بين الاسبارطيين في تيرموبيلي(٣١) ، ان جميع هذه الوجوه المرسومة عن الطبيعة ، موضوعة في لوحاتها في أوضاع تماثيل نقوشها البارزة من المرمر ، وكلها مأخوذة عن هذه الاعمال القديمة الجميلة المجموعة في متحف نابوليون ، الذي كان الفنانون يقصدونه ليتأملوا باعجاب مقتنياته على ضوء الشموع ، لكي يتأكدوا بشكل جيد من حجومها وفنونها ، وعلى الرغم من أنه قد انجرف بالحركة الثورية ، وفتنته المشاهد المعاصرة له ، فانه لم يتمكن من أن يدع [ الجمال ] جانبا ، فآثر الفن القديم لديه ، ولم يتخل أبدا عن أن يترك بصماته فيما قدم من اعمال .

وكان لدافيد ، في عهد الامبراطورية ، نوع من السيادة على الحياة الفنية ، فاذا كانت مدرسة ( رينو ) قد كونت الرسام ( غيران ) Guerin (٣١) ، فان من محترف دافيد لم يتخرج فرنسيون امثال (ميروديه) و ( جيرار ) و ( انغر ) و ( غرو ) و ( لوفيفر ) و (ديكار) فقط ، ولكن فنانون اجانب ايضا ، فلقد ترك أثرا في سويسريين ( مثل ليوبولد روبير ) ، والمان ، مثل (شيك) وبلجيكيين امثال ( نافيز ) واسبان ، مثل ( جوزيه دومادرازو ) أو ( أباريجيو ) وايطاليين ، ودانيمركيين .

والمثال نفسه هذا هو الذي يعرضه ناحتو التماثيل، انهم ، بالاحرى ، ليسوا بحاجة الى نقله ، من اجل تقليد نماذج العهود القديمة ، ولقد ضاعف ( موات )



برودون ... صورة جوزفين الامبراطورة

صديق ( كاترومير دوكوانسي ) ، ( لومو ) و ( كارتوليه ) على ابنيتنا الوجوه الرمزية : فالقانون ، والنصر ، والوطن ، والمجد ، تبعث الى الحياة آلهة العهود القديمة ، وابطالها من امثال ( هرقل ) و ( هوميروس ). ولكنهم ، هم انفسهم المتعلمون في القرن الثامن عشر ، والمكلفون بالاشادة برجال عهدي الثورة والامبراطورية العظام من امثال ( فيرنيو )(٣٣) ومارا، وكامباسيرين(٣٤)، أوبانتصارات نابوليون : ( أوسترليتز ) و ( واولم ) و ( فيينا ) لم يكونوا ليستطيعوا نسيان الواقع .

والمفهوم نفسه عن الفن نجده لدى المعماريين ، الذين يبشرون مثل ( غيومو ) [ بأن في العمارة ، دون سائر الفنون ، يتجلى الجمال الاكثر مثالية ] ، ومثل ( لودو ) الذي يرى أن الجمال ليس الا [ التناسب ] ، وهم ايضا يجمعون اشكال العهود القديمة ، والمعروفة منذ ثلاثة قرون ، ( اليونان ) و ( مصر ) المكتشفتين منذ خمسين عاما ، وهم يعتقدون مع ( كاترومير دو كوانسي ) ، بحكم كونهم ورثة متعاظمي عام ( ١٧٧٥ ) بأن [ العظمة الطبيعية واحدة من الاسباب الرئيسية للقيمة والاثر في فن العمارة ] .

انهم يريدون مثل ( دافيد ) ان يكونوا اسبارطيين قساة ، لذلك يخرقون الديكور الذي لا لزوم له ، ويكتفون بتغليف الفراغ الكبير بزخارف نافرة دون أن تكون ناتئة كثيرا ، واكاديمية الفنون الجميلة ، مدرسة المجمع ، التي كانت تصغي الى شروح ( كاترومير دو كوانسي ) فرضت نفسها وصية على التعليم ، لذلك فان ( بيرسيه ) و ( فونتين ) المعجبين بالنهضة الايطالية، وزملاؤهما المتعلمين في ظل العهد القديم ( شالكران ) و ( سيليريه ) و ( بيلانجيه ) و ( كروسي ) لم يحصلوا الا بعد عام ( ١٨١٠ ) على ليبيرالية اكثر سعة ، فالعمارة كانت تبغي احياء العظمة الرومانية ، كما بعثت فرانسا امبراطورية ( اوغست ) كانت تملك اعضاء في مجلس الشيوخ ، وولاة ، ومحامين فلماذا لا تبني معابد وهياكل ؟ لقد كان ( فينيون ) و ( بوايبه ) Poyet و ( بيير لونوفو ) و ( برونيبار ) وبقية تلاميذ الابنية الكبيرة على مقياس يتناسب وخيالهم وامجاد نابوليون، وهكذا انتصبت مثلثات المداخل ، وصفوف اعمدة ، وقباب البانتيون ، واقواس نصر ، في انحاء فرانسا وفي انحاء اوربا كلها ، فعندما شيد ( لانفهانز ) في برلين بوابة ( براندبورغ ) ، وشينكل ( المسرح ) وعندما رسم ( فورونكهين ) كنيسة ( نوتردام روكازان ) في سانت بطرسبورغ ، و ( فاخاروف ) مبنى الاميرالية ، و ( توماس دونومون ) البوصة ، و ( دومونفران ) كنيسة القديس اسحاق ، عندما فعل ذلك هؤلاء كانوا يدعون انهم قدما ، مثل ( فالاديه ) ، و ( شتيرن ) و ( بيرماريني ) أو ( كافونيكا ) في ايطاليا ، و ( اينود ) و ( ويلكنز ) أو ( ناش ) في انكلترا .

فن العمارة هذا كان يقدم دائما الصفات المتميزة نفسها ، وكان هذا الفن غير مبال بالفرض الذي بني من اجله سواء اكان ( بورصة ) أو ( مسرحا ) أو ( كنيسة ) أو متحفا أو محكمة أو دائرة جمارك أو مستشفى ، فلقد كانت هذه الابنية دائما معبدا ، انها تخفي الانشاء، والاشكال فيها متعارضة مع ابعادها ، سواكف الابواب لا تقف الا بمؤازرة من لبنات العقد ، وخشبات التثبيت، انها لا تحفظ سوى الكتل البسيطة ، الهندسية . انها تتخلى عن تراجع الجدران ، فهي ان امكن القول تماثيل اكثر من كونها قد صممت وبنيت ( عمارة ) فكل ما يجري في مفتتح القرن الثامن عشر ، ويوحي بأن فن العمارة لدى مهندس مثل ( ميسونيه ) كان فن صانع قوالب ، نحن بالطبع ، لا نستطيع ، انكار عظمة هذه الزخارف الجميلة ، ولا تناغم هذه الديكورات وانسجامها ، الا اننا لا نستطيع البتة انكار ما فيها من براعة في الاسلوب ، ففن العمارة ذلك ، وكثيرون من المعماريين يشكون منه ، ويدعون انه ليس من العمارة في شيء .

أن جميع هؤلاء الفنانين كانوا يبشرون بفكرة تقول انه ، لبلوغ الجمال المثالي ، يجب التأكيد على بعض ملامح النموذج ، فليس بامكان الطبيعة تقديم (ابولون) أو ( باخوس ) أو ( سيلين )(٣٥) . الا بشرط ان يكون الفكر قد صححها وهاهم ، في الفن ،يعبدون الصفة التي ينفيها ( وينكلمان ) ، الصفة العامة بادىء ذي بدء ، والنموذج ، بانتظار ان يأتي ( الرومانسيون ) ممجدين الصفة الخاصة أي الفرد المتميز .

وكشف علماء ، في الوقت نفسه ، عن القرن الوسيط ، وعن الفن السابق لرافائيل . وهكذا نشر الايطاليون كتبا عن التصوير البندقي ، والفلورانسي ، وتابع ( سيرو داجينكور ) عمل ( وينكلمان ) فأعد كتابه عن فن القرن الرابع للنهضة ، ودرس ، تلميذ من تلاميذ ( دافيد ) قادم من ( مونتوبان ) المنمنمات القديمة في مكتبة القديسة ( جنفييف ) ونحتنا في القرن الوسيط في متحف الابنية الاثرية الفرنسية ، فلقد نقل عن ( البرشت دورر )(٣٥) ، وفضل ( رافائيل ) على ( غيرشان )(٣٦) ، واليونان على روما ، كان يسمى ( انغر ) ، وهو منذ لوحاته النصفية الاولى مثل السيد والسيدة والآنسة ( ريفير ) ولوحة السيدة ( زيلي ) ، قد مكننا من تمييز حبه للخط الصافي الصرف ، ورغبته في عدم التأكيد على ابراز النتؤ الذي يخون ذوقه ، لوحات ابرزت استقلاله تجاه استاذه،وجعلته يستحق، في صالون عام ١٩٠٦ لقب [ القوطي ] ، ولقد بقي في روما منذ هذا العام حتى عام ( ١٨٢٠ ) مقتنعا بأنه كان غير مفهوم في فرانسا ، لقد اخذ عليه المجمع في

عام ( ١٨١٠ ) انه اراد في لوحته ( هرقل ) و ( تيتيس )، [ الاقتراب من ولادة فن التصوير اكثر من الدخول في المبادىء الجميلة ] ، انه في لوحاته مثل ( رومولوس ) فاتح مدينة اكرون ، وروجيه يخلي سبيل ( انجيليك ) وفي لوحاته النصفية ، قد بقي امينا مخلصا لشكليته التي كانت مرنة ومتطوعة في آن واحد ، ولهذا الصفاء في الرسم الذي يقدم ايضا حساسية اجساد النسوة اللائي رسمهن ، واكدت لوحة رسمها في عامي ( ١٨٢٠ - ١٨٢٤ ) في ( فلورانسا ) بعنوان ( تحقيق أمل لويس الثالث عشر ) عودته الى باريس ، كان ( برودون ) قد مات ، ودافيد منفي ، والمذهب الرومانسي في الفن قد انتصر ، وكان الكلاسيكيون يفتشون عن رئيس لهم: فاستلم ( انفر ) ادارة (( المدرسة )) وافتتح محترفا كان يغشاه فرنسيون والمان وبلجيكيون وبرازيليون ، حيث كانوا يرسمون فيه قبل ان يصوروا ، كان انفر يقول - [ مريض ، فمن يشفيه ؟ايموت كلية ؟ ، اذا ما سرنا في طريق اخرى ، طريق الطبيعة بوساطة من الاغريق ورافائيل . ] .

وكانت مجموعة من الفنانين الالمان ، تعيش في روما ، لا تفكر الا أن انفر كان وثنيا يفتش ، لدى البدائيين ، عن نماذج نظام فني ، لكن هؤلاء الجرمان [ اوفربيك ، كورنيليوس ، شنور فون كاردلسفيلد ، وآخرون ] كانوا مسيحيين ، وكانوا يبغون أن يوجدوا، لدى سابقي رافائيل ، لا دروسا في الرسم فحسب ، بل سر وحي ديني أيضا ، لذلك سموا أنفسهم ، للتأكيد على هذه الصفة - [ نسبة الى الناصرة ] - ، ولم تكن الاكاديمية ، والحق يقال ، بعيدة عن أعمالهم ، وحتى عندما لم يكونوا يحاولون تقليد فناني مرحلة ( ما قبل رافائيل ) بل رافائيل نفسه ، فالاشكال كانت رخوة ، والرسم بدون صفة هامة تميزه ، أما ( الناصريون ) فقد كان لهم تأثير كبير على الفن في ألمانيا ، لذلك مهد ذوق فن القرن الوسيط لديهم للمذهب الرومانسي .

ووجدت حركة مماثلة لدى ( المعماريين ) فتلاميذ ( بيرسيه ) و ( فونتين ) لم يكتفوا بتقليد المباني الرومانية ، كانوا يهتمون ، كما فعل شالغران ، بالبازيليكات المسيحية ، فبين عامي ( ١٨١٠ ) و ( ١٨٣٠ ) تتلمذ في ( دو جيبيسون ) على ( كنيسة سان فنسانت المعماري ) ، و ( غود سانت دونيين ) على كنيسة ( القربان المقدس ) و ( لوباس ) على ( كاتدرائية نوتردام ) لقد شغفوا بالقرنين الرابع عشر وبداية السادس عشر اللذين كانوا ينقلون من فنيهما في داراتهم المبنية على الطريقة الايطالية ، فالعهد القديم ، الذي كانوا يدركونه ، لم يكن البتة العهد القديم الاحتفالي والبارد الذي نجده لدى سابقيهم . لقد زار ( هيتور ) مقلية بين عامي ( ١٨٢٠ - ١٨٢٤ ) واكتشف فيها تعدد ألوان المعابد ، وكان رفاقه ( بلوية ) ، و ( دوبان ) و ( لابروست ) و ( دوك ) و ( فودوايه ) يرسلون بعوثا فنية من باستوم واولمب ودافع ( بيرسيه ) و ( فونتين ) عن ذلك وصفق لهم الرومانتيكيون فاذا ما عاد ( هيتور ) الى باريس نشر نظرياته باشادة السيرك والديوراما ومقاهي(الشانيزيليه) وبتغطية كنيسة القديس فانسان بالالوان الكثيرة وكان هذا الفن القديم الاسيوي يتعارض مع المذهب الدوري المسرحي لدافيد والمعماريين أصدقائه ، هذا الفن الذي كان يبعث في الوقت نفسه الذي كان فيه ( انفر ) مأخوذا بالمنمنمات الفارسية ، لقد كان فنا لعهد قديم أكثر حيوية من فن ( كاترومير دوكوانسي ) .

وتفلت من ( الكلاسيكية ) رومانسية أولية ، مهدت للمذهب الرومانسي نفسه ، وللمذهب الواقعي ايضا ، فلقد كان الكلاسيكيون ، والفرنسيون منهم خاصة ، يعيشون عصرهم ، كانت تلك ميزة يمتلكها ( الفن الفرنسي ) بعدم افساح المجال للنظريات بقتل معنى الحياة فيه ، لقد نسي ( دافيد ) و ( جيرار ) في لوحاتهم النصفية نظرية الجمال المثالي ، ولم يقويا على نسيان المزايا الخاصة عند تصوير ( مدام سيريزيا ) أو ( مدام سان جان دانجيلي ) ، ورأو ان يتستروا على سوقية النماذج وقبحها عندما عرضا ( مارا ) أو ( السيدات الثلاث ) وهكذا توقفت النظرية أمام محترف راسمي البورتريهات وصور تلاميذ دافيد أمثال البلجيكي ( نافيه ) أو الدانيمركي ( أيكير سبيرغ ) أو الايطالي ( بينفانوتي ) وأكثر مصوري العصر أكاديمية كالاسباني (فانسانت لوبيز)...صور هؤلاء روسوما حيوية بشكل ظاهر ، وتصرف النحاتون كالمصورين ، فلقد ترك لنا ( شينار ) لمدام ( ريكاميه ) تمثالا رائعا ، وعندما مدد ( جيرو ) هذه المرأة وطفليها على فراش موتها ، اظهر ان العاطفة التي شعر بها وصورها تكاد توقف في تلك المتوفاة الحياة التي تفر منها .

لم يستطع هؤلاء الرجال أن يبقوا عديمي الاحساس تجاه الانتفاضات التي كانت تهز أوربا ، لقد اشتركوا فيها ، فرسم ( دافيد ) شارع ( القديس فارجو الدامي ) ، ومارا مطعونا في مغطس حمامه ، قبل ان يقدم لنا لوحات ( نابليون يتوج جوزيفين ) أو يوزع ( أوسمة النسور ) وصور ( غرو ) تلميذه جيش ايطاليا وأسف لانه لم يرافق نابليون الى مصر ، ولقد قدمه الينا مندفعا فوق جسر ( اركول ) وزائر المصابين بطاعون يافا ، لا متلفحا برداء العهود القديمة ، أو العرى البطولي حيث اقامه ( كانوفا ) ولكن مرتديا بذته المزركشة مجتازا ( ايوان المسجد الاسيوسي ) ، ولقد أشارت ( ثورة القاهرة ) خيال ( جيروديه ) وأبرز انتصار ( أوسترليتز ) حماسة ( جيرار ) .

**وعندما كان هؤلاء الكلاسيكيون يسافرون ، كانوا يعرفون كيف ينظرون المشاهد ، وكان النظريون يعلمون تلاميذهم من الفنانين أنه يجب تنظيم الطبيعة ، واقامة توازن بين الكتل ، ومعارضة مجموعة من الاشجار بمعبد ، واثارة الحياة في هذه الديكورات المتواضعة بمشهد مستعار من العهود القديمة ، وأنشئت ( جائزة روما ) في عام ( ١٨١٧ ) من أجل المشهد التاريخي ، الا أنه عندما عبر ( ميشالون ) أول من استحقها ، عن فكرة ، نصح بأن ننظر الى الطبيعة جيدا ، وأن نعيد رسمها ( ببساطة مع أكبر قدر من الاهتمام والدقة ) .**

وعندما طاف ( بيدو ) ، و ( ادوار بيرتا ودالييني ) وفالنسيين في فرانسا وايطاليا ، جلبوا الينا معهم رسومات صادقة وفاتنة ، كذلك رسم ( دافيد ) نفسه ، المسجون في قصر ( اللوكسمبورغ ) حدائق القصر ، وقدم لنا ، بدون تكلف ، حوافي اللوحات والمدفأة في جانب من بناية ، ومثال الرسام ( كورو ) ذو دلالة عميقة : فهو قد شعر ، وقد تعلم على أساتذة المناظر الطبيعية الكلاسيكيين ، بالرغبة في زيارة ايطاليا ، ومع ذلك فانه ، على هذه الارض المقدسة ، لم يرسم تشكيلا من مناظرها ، ولم يقف على اطلال الاوبرا ، بل زرع حاملة لوحاته فوق هضبة ( البالاتين ) المطلة على روما ، ورسم لنا ( الكوليزيه ) و ( قوس نصر تيتوس ) . واذا كان قد قام مرة ثانية بنزعة مماثلة لنزعة الرسام بوسان (٢٨) ، فانه قد وقف مفتونا بمنحنى نهر التيبر وآفاق البرية ، وعلى الرغم من أنه ابن تاجر ، ومؤتمن على لوحة ( خليفة بغداد ) فانه لم يهتم بالذكريات التاريخية ، ولم يستدع الالهات ، ولم يفكر في رسم لوحات تزيينية ، بل صور بكل بساطة ما رأى ، فرسمه دقيق كرسم ( أنغر ) ، كتلك اللوحة التي يدرس فيها شجرة ، والمحفوظة في ( متحف اللوفر ) ، والمخططة بالقلم نفسه الذي رسم به معلمه لوحاته الشخصية ، ان ( كورو ) لم يضح بنفسه البتة على مذبح اللون كما فعل ( الرومانسيون ) بل كان يعتبر أن القيم هي غرض فن التصوير الحقيقي ، كانت موهبته مستقيمة كوجدانه رجلا شجاعا ، لذلك عرض لنا كاتدرائية ( شارتر ) بالصفاء نفسه الذي عرض به الفوروم الروماني ، وجسر ( مانتيس ) بالدقة نفسها التي عرض بها ( جسر نارني ) ، لذلك يعتبره الواقعيون واحدا منهم ، وهو يعيد رسم جو السماء الايطالية الشفاف ، وضباب الريف الفرنسي الخفيف ، لذلك يتخذه الانطباعيون رائدا لهم ، انه يدون ضجة مفتعلة يكدس نتاجه الذي كان نتاج مصور ، مصور ربما كان أعظم مصوري هذا العصر الذي اجتازه .

**ان هذه الرغبة التي كان بعض الكلاسيكيين يشعرون بها من أجل اعادة اللون الى العهود القديمة ، وهذا الفضول نحو الاحداث المعاصرة ، والالبسة المتالقة ، وحروب نابوليون في مصر وروسيا ، وهذا التقدير الذي يكنونه للوجه الانساني ، وهذا الحب الذي يحملونه للطبيعة ... ان هذه العواطف كلها كانت تمهد للمذهب الرومانسي والمذهب الواقعي في آن واحد .**

---

(١) مونج : ( ١٧٤٦ – ١٨١٨ ) : ريفي فرنسي ، منشيء الهندسة الوصفية وأحد الذين أحدثوا المدرسة البولوتكنيكية .

(٢) أنغر : رسام فرنسي ( ١٧٨٠ – ١٨٧٦ ) : تلميذ دافيد ، تميز ببراءة رسومه .

(٣) الدافيديون : نسبة الى المصور المشهور الكبير دافيد .

(٤) برودون : رسام فرنسي ( ١٧٥٨ – ١٨٢٣ ) : فنه الثمين ينتسب في آن معا الى القرن الثامن عشر بلطافته ، والى الرومانسية بفكره .

(٥) كانوفا : نحات ايطالي ( ١٧٥٧ – ١٨٢٣ ) : الممثل الرئيسي للمذهب الكلاسيكي الجديد ، وصانع تماثيل كثيرة من أهمها الحب وبيشه .

(٦) دافيد : رسام فرنسي ( ١٧٤٨ – ١٨٢٥ ) : عمل في السياسة زمن الثورة ثم غدا مصور نابوليون . ولانه زعيم المدرسة الكلاسيكية الجديدة فقد أثر في التصوير الفرنسي منذ عام ١٧٨٥ حتى وفاته .

(٧) فلاكسمان : نحات بريطاني ( ١٧٥٥ – ١٧٢٦ ) ، من الكلاسيكيين الجدد .

(٨) هيركولانوم : مدينة ايطالية قديمة ، غمرت برماد بركان فيزوف سنة ( ٧٩ ) اكتشف موقعها في عام ١٧٠٩ ، ودرس علميا بدءا من عام ١٩٢٧ .

(٩) بومبيي : مدينة ايطالية قديمة غمرها بركان فيزوف في عام ( ٧٩ ) كانت مكان لهو الرومان الاغنياء ، كشف عنها ، وقدمت معلومات هامة عن عصرها .

(١٠) بيرسييه : مهندس معمار فرنسي ولد في باريس ( ١٧٦٤ ) وتوفي عام ( ١٨٣٨ ) ، أنشأ مع فونتين قوس نصر الكاروسيل وكلف باعمال هامة في قصري اللوفر والتلويري ، يعد من كبار اساتذة فن الاسلوب الامبراطوري .

(١١) فونتين ( ١٧٦٢ – ١٨٥٣ ) : مهندس معمار كان ذا خطوة في الامبراطورية الاولى وفي عهد لويس فيليب ، أقام مدخل شارع ريفوى ، وقوس الكاروسيل .

(١٢) الاتروسكيين : شعب ظهر في نهاية القرن الثامن قبل الميلاد في ( توسكانيا ) وأصلهم مناقس ، انشأوا مجموعة من المدن

القوية الفنية ، وقدموا حضارة هامة ، ثم تغلب عليهم الرومان .

(١٣) بيرانيز : بيرانيزى ، حفار ومزخرف معمار ايطالي ولد فوغليانو فينيتو عام ( ١٧٢٠ وتوفي ١٧٧٨ ) ، ومؤلف أكثر من ألفين من الرسوم المطبوعة ( مشاهد من روما القديمة ) التي استوحاها الفنانون الكلاسيكيون الجدد .

(١٤) منفس : رسام كلاسيكي جديد الماني ( ١٧٢٨ ــ ١٧٧٩ ) عاش فترة طويلة من حياته في روما .

(١٥) فيين : رسام فرنسي ( ١٧١٦ ــ ١٨٠٩ ) من أوائل الكلاسيكيين الجدد .

(١٦) بسيشيه : اسطورة يونانية تروي قصة فتاة جميلة جدا أحبها ايروس اله الحب لدى اليونان ( الذي يمثل في صورة طفل ) ثم قادها الى قصر حيث كان يزورها في كل ليلة ، وعدها بالحب الدائم اذا لم تحاول رؤية وجهه ، اقتربت في ليلة منه مع مصباحها ورأته ، وسقطت نقطة زيت على وجهه فأيقظته فهرب ، ولكنها التقت به بعد مغامرات عديدة ، لقد شرحت اسطورة ( بسيشيه ) وكأنها قدر الروح الخائرة الساقطة والتي تتحد بالحب الالهي بعد بجارب كثيرة .

(١٧) بوشيه : رسام فرنسي ( ١٧٠٣ ــ ١٧٧٠ ) رسم مناظر رعوية واسطورية لطيفة .

(١٨) دافينس وخوليه : قمة رعوية يونانية في أربعة كتب منسوبة الى ( لونغس ) ( القرن الثالث أو الرابع الميلاديان ) .

(١٩) برغام : مدينة قديمة تقع في آسيا الصغرى ، وعاصمة مملكة في القرن الثالث والثاني قبل الميلاد ، ولقد ضمها ملكها الاخير آتالوس الى روما في العام ١٢٣ قبل المسيح ، كانت عاصمة للحضارة الهيلينستيه ، وكانت تضم مكتبة شهيرة ، خلفت خرائب هامة منها ( مسارح ، ومعبد لزويس ) .

(٢٠) شينيه : شاعر فرنسي ( ١٧٦٢ ــ ١٧٩٤ ) . اشترك في الحركة الثورية ، ثم احتج على عهد الارهاب فاعدم على المقصلة ، معجب كبير بالشعر الاغريقي ، وبافكار الحديثة ، ولقد حاول أن يجمع في نتاجه بين مصوري الوحي هذين .

(٢١) انديميون : اسطورة اعريقية . راع تحبه سيلينيه التي تستطيع أن تحمل ، من زيوس على وعد بأن يبقى انديميون محتفظا بجماله في نوم أبدي .

(٢٢) جيرار ، رسام فرنسي ولد في روما ( سنة ١٧٧٠ وتوفي عام ١٨٣٧ ) . تلميذ دافيد . لوحته معركة واترلو جعلته شهيرا . كذلك لوحاته الشخصية جعلته متميزا .

(٢٣) هيبيه : من الاساطير الاغريقية ، ربة الشباب وابنة زويس وهيرا .

(٢٤) كوبيدون : اله الحب عند الرومان ، يقابل ابروس عند الاغريق .

(٢٥) بولين بورغيز : من عائلة بونابرت في الاصل ثم تزوجت من كاميليو بروغيز الايطالي ، ومن اسرة رومية شهيرة .

(٢٦) جزيرة يونانية في خليج ايجين ، بين البليبونير وأتيكا كانت في العهود القديمة منافسة لاثينا ، التي استولت عليها في عام ٤٥٦ ق.م ، ونقلت سكانها ، اكتشف فيها معبد أفايا ( حوالي ٥٠٠ ــ ٤٨٠ ) ورمم ، ونقلت منحوتاته الى متحف ميونخ .

(٢٧) براديه : نحات فرنسي ( ١٧٩٢ ــ ١٨٥٢ ) لقد عرض الجمال النسوي خامة ذوقه الرومانسي .

(٢٨) الهوراسيون الثلاثة : اسم اعطي لأشقاء رومانيين ثلاثة قاتلوا في ظل حكم توليس اوستيليوس ، وحسبما روى تيتليف من أجل روما ، الكورياس الثلاثة أبطال مدينة آلب ، قاتلوا أمام الجيشين لتقرير من يحكم من الشعبين الاخر . ورفض ثالث الهوراسيين الهرب ، وقتل أعداءه الثلاثة الجرحى ، وأكد بذلك انتصار وطنه .

(٢٩) باريس وهيلانة : المدعو الكسندر ، اسطورة يونانية وباريس هو الابن الثاني لبريام وهيكيب زوج اونون وفاتن هيلين زوجة مينيلاس المحظر باعطاء الجائزة الى واحدة من الالهات ( هيرا ) و ( اثينا ) وافروديت ، يمنح التفاحة الجائزة الى هذه الاخيرة التي وعدته بتيسير حب هيلين من اسبارطة . وعندما خطفها ، كان سببا في حرب طروادة .

(٣٠) السابينات : اسطورة رومانية ، والنسوة السابينات من شعب السابين الذي كان مجاورا للرومان ، الذين خطفوا نساءه ثم تزوجوهن ، فأنجبوا من الرومان أولادا ، ثم هاجم السابينيون الرومان ، فوقفت السابينات بين المقاتلين الذين كان يمثل بعضهم ازواجهن ، وبعضهم الاخر اخوتهن وآباءهن .

(٣١) التيرموبيبلى : مضيق قساليا الذي وقف فيه / ٣٠٠ / من الاسبارطيين في وجه ملك فارس قورش سنة ٤٨٠ ق.م .

(٣٢) غيران : رسام فرنسي ( ١٧٧٤ ــ ١٨٣٣ ) . من الكلاسيكيين الجدد .

(٣٣) فيرنيو : من رجال الثورة الفرنسية ( ١٧٥٣ ــ ١٧٨٣ ) ألقي القبض عليه مع الجيرونديين وأعدم على المقصلة .

(٣٤) كامباسيريس : ( ١٧٥٣ ــ ١٨٢٤ ) ، قانوني ورجل دولة فرنسي ، القنصل الثاني ، ثم وزير العدل والادارة في عهد الامبراطورية . اشترك في اعداد القانون المدني .

(٣٤) سيلين : جني الينابيع والانهار ووالد الساتير ( وهو شخص خرافي نصفه الاعلى بشر ونصفه الاسفل ماعز ) ، وهو الذي ربى ديونيزوس .

(٣٥) البرشت دورر ( ١٤٧١ ــ ١٥٢٨ ) رسام وحفار الماني ، المعلم الرئيسي في المدرسة الالمانية ، مارس موهبته في فن الرسم بالالوان الزيتية ، والمائية ، والحفر على النحاس والخشب .

(٣٦) فيرشنار : مصور ايطالي ( ١٥١٩١ ــ ١٦٦١ ) تلميذ ( راش ) ، رائعته لوحة الفجر .

(٣٧) باستوم : في ايطاليا القديمة على مضيق سالرتو ، معابد اغريقية لقد بين الامثلة الرئيسية للمذهب الدوري في الفن .

والاولب : عدة جبال في اليونان القديمة ، أشهرها الموجود بين مقدونيا وتساليا ( ارتفاع ٢٩١١ ) جعله اليونان مقر الهتهم .

(٣٨) رسام فرنسي ( ١٥٤٩ ــ ١٦٦٥ ) : قضى أكثر حياته في روما ، وتأثرت أعماله الاولى بالرسام تيسيان ، ثم تطور نحو كلاسيكية خاصة ، تشهد مناظر لوحاته الطبيعية الاخيرة بغنائية واسعة وقوية ، كان تأثيره كبيرا على مصوري القرن السابع عشر .